В. Ковский

РОМАНТИЧЕСКИЙ МИР Александра ГРИНА



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО



В. КОВСКИЙ

РОМАНТИЧЕСКИЙ МИР Александра ГРИНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» МОСКВА 1969

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

член-корреспондент АН СССР
Л. И. ТИМОФЕЕВ

В книге исследуется художественный метод известного русского писателя-романтика. Творчество А. С. Грина рассматривается как воплощение целостной концепции человека и действительности в ее взаимосвязях с литературным процессом дооктябрьского периода и советской эпохи.

Автор использует большой материал, включающий неизданные и забытые произведения А. С. Грина, воспоминания современников, архивные фонды.

7—2—2
207—69 (I)

«Загадка Грина»

В архиве Э. Казакевича сохранилось несколько строк, посвященных Грину. Там писатель, в частности, говорит, что существует «загадка Грина», разрешив которую мы продвинемся в понимании каких-то немаловажных черт литературного процесса эпохи.

То, что Э. Казакевич употребляет именно выражение «загадка», не случайно. Такое впечатление создают и превратности судьбы гриновского наследия, и особенности его художественного метода, и связь его произведений с советской литературой в целом, и секрет огромной популярности творчества Грина у наших современников.

Даже простая библиографическая справка, лаконично характеризующая объем творческой работы Грина, мы уверены, противоречит той атмосфере, которая до сих пор еще окружает его имя в представлении немалой части читающей публики, прекрасно понимающей разницу между «сказками» и изображением «настоящей жизни».

Начав свой литературный путь в 1906 году, Александр Степанович Грин (А. С. Гриневский, 1880—1932) создал за последующие двадцать пять лет работы свыше четырехсот произведений. Насле-

дие его полностью не собрано до сих пор. В предреволюционное десятилетие и в первые годы после Октября Грин печатался более чем в шестидесяти периодических изданиях — от «Биржевых ведомостей» и «Образования» до «Нового Сатирикона» и «Красной газеты».

Первое, трехтомное, собрание сочинений Грина появилось в 1913 году. В 1927 году издательство «Мысль» предприняло выпуск полного собрания его сочинений (восемь томов из аннонсированных пятнадцати увидело свет). Последнее, шеститомное, наиболее представительное собрание сочинений Грина читатель получил в 1965 году.

Были, однако, периоды, когда книги Грина либо не издавались совсем, либо содержали стереотипный и весьма ограниченный набор произведений. И здесь сыграли свою роль не только особенности творчества Грина, но и некоторые исторические обстоятельства.

Литературная судьба Грина сложилась крайне своеобычно. Имя его никогда не пользовалось расположением критики. До революции о Грине писали мало и, за исключением нескольких статей, пренебрежительно. Его квалифицировали как эпигона западноевропейской приключенческой литературы, плохо владеющего русским языком; беллетриста, чьи сюжеты неправдоподобны, описания свидетельствуют о недостатке культуры, герои ходульны. «Нехотя, против воли, признают меня российские журналы и критики; чужд я им, странен и непривычен» [1],— с горечью констатировал Грин в письме

[1] Цит. по предисловию В. Вихрова «Александр Грин» в кн.: Александр Грин. Избранное в двух томах, т. I. Симферополь, Крымиздат, 1962, стр. 5.

к редактору «Журнала для всех» В. С. Миролюбову.

В первое послереволюционное десятилетие тон критиков Грина стал прямо враждебным. К обвинениям в эпигонстве и искусственности прибавились выводы об антиисторизме и антисоциальности: «Это удивительное, упорное какое-то несоответствие, отсталость от жизни»[2]; «Рассказы Грина сделаны в обычном для этого писателя плане — в отрыве от времени и, пожалуй, пространства... он безнадежно далек от нашей современности»[3]. Положение обострялось общим наступлением рапповцев на романтизм. Естественно, что в формулу «Долой Шиллера!» легко подставлялись и другие имена.

«Антигриновские» настроения 20-х годов были исторически объяснимы: в условиях, когда закладывались основы социалистического реализма, когда актуальности, злободневности художественной литературы, ее участию в социалистическом строительстве придавалось первостепенное значение в связи с задачами пропаганды новой идеологии и обостренной классовой борьбой, романтические творения гриновской фантазии, с их «всечеловеческим» гуманизмом, тонким лиризмом, вниманием к интимной стороне жизни человеческой души могли занять место только на периферии литературного движения эпохи.

«Гриноведение» 30-х годов резко изменило свою окраску, став более спокойным, объективным, непредвзятым. Именно в это десятилетие появились статьи о Грине К. Зелинского, М. Шагинян, К. Пау-

[2] А. Меч (рец.) — «Литературный еженедельник», 1923, № 2, стр. 16.
[3] С. Динамов. Авантюрная литература. — «Книгоноша», 1926, № 26, стр. 29.

стовского, Ц. Вольпе, Мих. Левидова, Мих. Слонимского, И. Сергиевского, А. Роскина — работы, не утратившие своего значения до сих пор и как бы продолжившие те тенденции, которые еще до революции наметились (хотя и не встретили понимания и поддержки) в рецензиях А. Г. Горнфельда и Л. Войтоловского, а в 20-е годы — у С. Боброва, Я. Фрида, А. Вайсброда.

Предвоенный год свидетельствовал о том, что в отношении критики к творчеству писателя появились новые оттенки, грозящие рецидивом прошлого. Возвращение к вульгарно-социологической трактовке произведений Грина было задержано войной, но впоследствии все же совершилось в 1949—1950 гг.

В сложных и подчас драматических ситуациях, которыми изобиловала судьба творчества Грина, есть свои внутренние закономерности. Не следует забывать об острейшей идеологической борьбе 20-х годов, как не следует забывать и о том, что статья В. Смирновой «Корабль без флага» [4] написана за несколько месяцев до начала Великой Отечественной войны. И дело не только в том, что критика, чутко реагируя прежде всего на требования момента, не всегда обладала достаточной объективностью и дальнозоркостью. Непреходящая этико-эстетическая ценность творчества Грина, которая и является причиной постоянного возвращения к нему читателей, в определенные исторические периоды отступала на задний план, и под ударом оказывались именно неприемлемые для времени черты художественного метода писателя. Мы считаем необходимым под-

[4] Вера Смирнова. Корабль без флага.— «Литературная газета», 23 февраля 1941 года.

черкнуть, что колебания критических оценок не были хаотическими или чисто вкусовыми, но подчинялись определенной логике событий, не утратившей своей потенциальной силы и в настоящее время.

Годы Великой Отечественной войны неожиданно восстановили искусство Грина в гражданских правах. «Оборонными» назвал тогда его произведения К. Паустовский [5]. На сцене Большого театра с успехом шел балет «Алые паруса», и Д. Шостакович писал о нем: «Театр в наше трудное военное время сумел создать еще одно произведение... близкое нам по своей возвышенной, благородной, гуманистической идее» [6].

Тем не менее с 1946 года издание произведений Грина прекратилось, а в январе 1950 года появились почти одновременно две статьи — А. Тарасенкова и В. Важдаева, дававшие теоретическую мотивировку молчаливого исключения произведений Грина из фонда советской литературы. Написанные в худших традициях вульгарного социологизма, статьи эти не заслуживают сейчас особого рассмотрения (достаточно сказать, что все когда-либо звучавшие обвинения в адрес писателя были стянуты здесь в единый узел и переведены из эстетического плана в политический), и мы упоминаем о них лишь как об эпизоде, ярко характеризующем сложную историю гриновского наследия.

Появившись вновь на книжных прилавках в 1956 году, произведения Грина не просто вернулись к ожидавшему их читателю, но прозвучали особенно

[5] К. Паустовский. Александр Грин.— В кн.: А. Грин. Алые паруса. М.— Л., 1944, стр. 6.

[6] «Правда», 18 февраля 1943 года.

сильно в обстановке общественного подъема, переживаемого страной. Благотворные процессы роста общественного сознания, подъем чувства личности, усиление внимания к внутреннему миру человека, вопросам этики, эстетическому идеалу — все это способствовало обострению внимания к романтическому направлению в искусстве вообще и к творчеству Грина, в частности.

Объективно назревшая необходимость пересмотра «дела Грина», о которой первым решительно заявил в своей блестящей статье Марк Щеглов [7], привела в конечном счете к удивительному даже для такой удивительной судьбы взлету популярности писателя.

Интерес к Грину ныне вышел далеко за рамки критических дебатов. К сюжетам его произведений обращаются кино и театр: поставлен фильм по «Алым парусам», написана опера на эту тему, осуществлена инсценировка «Бегущей по волнам», поставлен фильм по ее мотивам. В. Дербенев обещал зрителю дилогию [8], в которой жизнь и творчество Грина причудливо сплетутся в некий полуреальный-полуфантастический узор.

В результате широких библиографических поисков становятся известными и систематически публикуются забытые рассказы писателя. Обнаруживаются все новые и новые факты гриновской биографии. Изучаются материалы архива Грина в ЦГАЛИ. Тиражи книг писателя, издающихся ежегодно, достигли астрономических цифр — шеститомное собрание

[7] М. Щеглов. Корабли Александра Грина.— «Новый мир», 1956, № 10.

[8] Вадим Дербенев. Легенда об Александре Грине.— «Советский экран», 1966, № 24, стр. 6. Частично этот замысел уже воплощен в фильме «Рыцарь мечты».

сочинений рассчитано на полмиллиона читателей. Вероятно, нет в истории русской литературы другого имени, которое столь часто фигурировало бы в поэзии,— Грину посвящены стихотворения О. Мандельштама и Вс. Рождественского, Висс. Саянова и А. Коваленкова, С. Наровчатова и К. Лисовского, П. Когана и М. Дудина, В. Бокова, Л. Хаустова, А. Гитовича. Образы и мотивы его творчества то и дело встречаются нам на страницах произведений современных советских писателей — Е. Евтушенко, В. Драгунского, М. Анчарова и многих других.

Ширится международная известность имени Грина — книги его переведены почти на все языки стран народной демократии и на многие языки Западной Европы.

Естественно, что в новый этап вступает и изучение творческого пути Грина — литературоведение стремится не просто к объективности, но и к опоре на фактический материал, взятый в максимально полном его объеме. Это особенно важно в связи с тем, что романтизм Грина породил и своеобразный романтизм критики, долгое время подменявшей беспристрастный анализ эмоционально-субъективными суждениями (вероятно, сыграла здесь свою роль и избирательность влияния на читателей романтической литературы вообще: реализм имеет наиболее широкую сферу психологического воздействия, тогда как к романтизму у многих существует некий «психологический иммунитет», порождаемый отсутствием психологической однотипности восприятия мира писателем и читателем). О методологически новом подходе к творчеству Грина свидетельствуют работы В. Вихрова, А. Хайлова, Вл. Россельса, В. Харчева и др.

Вместе с тем отталкивание от прошлого приводит к полемическим крайностям, и прежнее огульное отрицание подчас сменяется явной апологией. Биография писателя «выпрямляется» (из связи Грина с эсерами, ранее дававшей повод для дискредитирующих обвинений, ныне делается вывод: «Куда бы ни забрасывала Грина судьба, везде он служил... революции» [9]); творческий путь его выравнивается (не случайно в последнем собрании сочинений отсутствуют такие сложные и противоречивые рассказы, как «Рай» или «Окно в лесу»); в политических взглядах отыскиваются и подчеркиваются лишь прогрессивные стороны; публикация забытых произведений крайне неразборчива и подчас компрометирует имя писателя, творчество которого в художественном отношении было весьма неравноценным; сами произведения тщательно изолируются от литературы того жанра, к которому в прошлом только и причислялись.

Апологетика Грина порождает естественную ответную реакцию. Похвала Дм. Молдавского в адрес воспоминаний Мих. Слонимского («Книга воспоминаний». Л., 1966) за то, что они написаны «без попытки сделать Грина учителем жизни или мучеником за дело свободы», весьма знаменательна и должна служить трезвым предупреждением, тем более серьезным, что резонность протеста здесь чревата рецидивом прежнего облегченного подхода к Грину только как к «мастеру сюжета и автору увлекательных книг» [10].

[9] «Литературная газета», 29 августа 1964 года.

[10] «Литературная Россия», 29 июля 1966 года.

Как видим, «качание маятника» все еще продолжается. Поэтому объективная расстановка акцентов при определении подлинного значения творчества Грина по-прежнему остается одной из основных задач исследований в этой области литературоведения. Полемика как с нападками на Грина, так и с безудержным восхвалением его должна диктоваться не желанием извлечь бесспорную «среднеарифметическую» величину из крайних оценок, но необходимостью борьбы с методологическим пороком, задерживающим развитие «гриноведения» в течение вот уже нескольких десятилетий.

Именно необычность литературной судьбы Грина в значительной мере объясняет, почему в нашем литературоведении столь долго не было ни одной посвященной ему монографической работы [11]. Сложность представляют и обильная событиями биография писателя, и эволюция его мировоззрения от активной революционности к аполитизму, и особенности его творчества, развивавшегося вне основных путей русской и советской литературы, и проблема учета его произведений, публиковавшихся в самых разномастных изданиях, и резкие колебания критических оценок.

Не вызывает, однако, сомнений назревшая в настоящее время необходимость спокойного и внимательного рассмотрения идей и эстетики Грина, осмысления подлинных достоинств и недостатков его метода. Эта необходимость представляется тем более

[11] Первой такой работой явилась, насколько нам известно, наша брошюра «Александр Грин. Преображение действительности» (Фрунзе, 1966), включившая в себя часть материала данной книги.

актуальной, что внимание нашего читателя все чаще обращается сейчас к художественным явлениям, которые, существуя в границах советской литературы, не «вписываются» в метод социалистического реализма, хотя и совпадают с его устремлениями в ряде важнейших своих моментов.

Изучение подобных явлений, многие годы носившее искусственно заторможенный характер, не только позволяет осмыслить богатство нашей литературы гораздо полнее, чем это делалось до сих пор, но и расширяет представления об историко-литературном процессе новой эпохи в целом, а также проливает свет на весьма существенные изменения, происходившие в других творческих направлениях под влиянием советской действительности и социалистической литературы.

Мы не стремимся в данной книге взглянуть на творчество А. С. Грина с точки зрения задач критико-биографического очерка или, напротив, детально исследовать какие-то частные проблемы. Поэтому не нужно искать здесь ни хронологически последовательного обзора этапов творческого пути писателя, ни исчерпывающих характеристик отдельных его произведений или их структурно-стилистических компонентов. Мы ставим своей целью лишь достаточно четко охарактеризовать те центральные принципы построения художественного мира Грина, которые определяют специфику и целостность его эстетической системы, позволяя найти в этой целостности место для каждого произведения и уяснить движение художественной мысли писателя по пути к наиболее полному и совершенному выражению.

В центре работы находится гриновская концепция человека. Именно в ней, в ее гуманистическом содер-

жании, в ее этических постулатах таится секрет неумирающего воздействия романтизма писателя. Сюда ведут лучшие традиции отечественной литературы, отсюда проистекают важнейшие законы изображения характера, черты гриновской сюжетики. Эволюция этой концепции прочерчивает магистральную линию творческого развития Грина, направление которого было во многом определено Великой Октябрьской социалистической революцией. В то же время нас остро интересуют эстетические свойства той многократной трансформации жизненных реалий, которую писатель ежеминутно осуществляет на страницах своих произведений во имя наиболее полного выражения идеала, не превращая, однако, изображаемую действительность в абстракцию и не лишая ее каких-то основных, структурных признаков.

Только на основе широкого и многостороннего анализа эстетической системы Грина становится возможным уяснение причин его популярности и места, занимаемого его романтическими произведениями в духовной жизни нашего современника.

Творчество Грина представляется нам значительным литературным явлением, заслуживающим изучения по «большому счету», без общепринятых скидок на жанр. Поэтому мы стремимся «изъять» Грина из узких рамок тех художественных ассоциаций и параллелей, в каких его видели и продолжают видеть многие критики.

Естественно, что все диктуемые гриновской темой задачи данная работа выполнить не может. Она является лишь отправной точкой для дальнейших исследований в самых разнообразных направлениях, в том числе и для конкретного изучения вопроса о судьбах романтизма в советской литературе.

Автор выражает глубокую признательность члену-корреспонденту АН СССР Л. И. Тимофееву, под руководством которого это исследование выполнялось, писателю В. М. Россельсу, предоставившему в его распоряжение обширную библиографию гриновских произведений, и всем сотрудникам Отдела советской литературы Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, принимавшим участие в обсуждении данной работы.

В поисках пути

А. С. Грин вступил в русскую литературу как писатель-реалист, в первых произведениях которого даже самый проницательный глаз не сразу распознал бы будущего романтика.

Его литературным дебютом стал рассказ «Заслуга рядового Пантелеева», обнаруженный только в 1961 году в «Отделе вещественных доказательств Московской жандармерии». Весь тираж рассказа, изданного в Москве в 1906 году под инициалами «А. С. Г.», был конфискован полицией. Та же судьба постигла следующую брошюру Грина — рассказ «Слон и Моська» (один из трех сохранившихся ее экземпляров был найден в 1966 году в Отделе редких книг Государственной библиотеки им. В. И. Ленина) [1].

Оба эти произведения, написанные хотя и не талантливо, но вполне профессионально, обличали армейскую муштру и клеймили зверскую расправу царизма над крестьянами после подавления первой

[1] См.: З. Покровская. Был и такой рассказ...— «Литературная Россия», 1 июля 1966 года.

русской революции. Будучи по замыслу и целям политическими агитками, они не стали, несмотря на подкупающую искренность и горячую веру автора в то, что народ «всего добьется» [2], сколько-нибудь существенными моментами творческой биографии писателя. Здесь господствовала добротная «гладкопись». Своеобразия явно недоставало и последующим реалистическим произведениям Грина — его профессионализм заметно рос, достигая в таких вещах, как «На досуге» или «Кирпич и музыка», бесспорно высокого уровня, а собственный почерк, единственно и определяющий место художника в литературе, не появлялся. Несколько забегая вперед, мы сразу же хотим отметить, что Грин, до конца жизни выступавший в двух ипостасях — реалиста и романтика, утрачивал этот уже вполне выработанный, блестяще отточенный почерк всякий раз, когда изменял романтизму. Больше того, его реалистические произведения, о которых нам предстоит говорить, просто не могут быть поставлены в один эстетический ряд с лучшими творениями Грина-романтика, и если мы их в работе рассматриваем, то только с точки зрения общего движения писателя к романтической концепции действительности, начавшегося именно отсюда.

В 1907—1908 годах Грин публикует рассказы во многих газетах и журналах: «Биржевых ведомостях», «Огоньке», «Образовании», «Маяке», «Русской мысли». В 1907 году он впервые обращается к Горькому с просьбой помочь издать свои рассказы в «Знании: «Я беллетрист, печатаюсь третий год и очень хочу

[2] А. С. Грин. Слон и Моська.— В сб.: А. С. Грин. Белый шар. М., «Молодая гвардия», 1966, стр. 80.

выпустить книжку своих рассказов, которых набралось 20—25» [3]. Хотя ответ с Капри неизвестен, можно предполагать, что общий тон и идеи произведений Грина этого периода ни в коей мере не могли привлечь Горького, чрезвычайно озабоченного тем, что сборники «Знания» утрачивают в годы реакции свой боевой дух и общественную действенность.

Книга Грина вышла в 1908 году в издательстве книжного магазина «Наша жизнь» под названием «Шапка-невидимка», с подзаголовком «Рассказы о революционерах». К революционерам горьковского склада террористы Грина не имели никакого отношения.

Реализм ранних произведений Грина сразу же замкнулся в узкие рамки, очерченные личным жизненным опытом художника. Стремление к определенной схематизации, упрощению многообразного потока действительности, изображению ограниченного круга явлений, ситуаций, персонажей было, вероятно, врожденным качеством художественного видения Грина. В гриновском романтизме оно обретало некий «системный» смысл, а в реализме не выпускало Грина за рамки эмпирической описательности.

В реалистическом периоде творчества Грин варьировал главным образом одну тему — тему поисков выхода из невыносимой скуки мещанского существования. Мотив скуки довлел над всеми остальными. «Если сравнить мою жизнь с обеденным столом, то на нем никогда не появлялись цветы, никогда не загоралась скатерть, не разбивалась посуда, не просыпалась соль. Ничего. Брякание ложек. А дней много:

[3] Архив А. М. Горького, КГ-П, 22-3-1.

число 365, умноженное на 40» [4], — писал о себе герой одного из рассказов. В поисках событий гриновские персонажи шли от падения к падению («Приключения Гинча»), кончали самоубийством («Приключение»), безуспешно пытались переделать жизнь, не переделывая себя («Имение Хонса»), начинали играть в революцию, но перед смертью убеждались, что всего дороже им «белый домик, кудрявый плющ», «блестящая медная посуда, тихие вечера» (1, 172), словом, все атрибуты обывательского быта, от которых они так старались когда-то освободиться.

В сером, беспросветном колорите изображаемого Грином мира терялись социальные оттенки, разделявшие его обитателей. Приисковый рабочий Евстигней («Кирпич и музыка») дурел и изнывал от той же мутной скуки, что и разбогатевший лицемер Хонс, и та же тупая, злобная скука заставляла унтеров издеваться над солдатами («История одного убийства»), а лавочника — ненавидеть людей, способных любоваться прекрасным («Лебедь»).

Где-то в подтексте реалистических рассказов Грина звучала, конечно, мысль о социальном неравенстве, и его герои устраивали порой маленькие бунты — швыряли кирпичи в окна господского дома («Кирпич и музыка») или занимались бессмысленным уничтожением чужого имущества («Малинник Якобсона»). Но главным было не это. Бродягу Пыжикова («Пассажир Пыжиков») до нищеты довела водка; былые времена, когда он служил в конторе

[4] А. С. Грин. Наследство Пик-Мика.— В кн.: А. С. Грин. Собр. соч. в шести томах, т. 3. М., изд-во «Правда», 1965, стр. 328.— В дальнейшем цитируем по этому изданию, обозначая в скобках первой цифрой том, второй — страницу.

(«утром стакан чая и булочка и барышня на ремингтоне» — 2, 82), представлялись ему ослепительными. А вот сын мужика Граньки, у которого «жалованье, квартира, отопление, керосин», «венская мебель» и «дорогой граммофон», бросил все, возвратился в родную глухомань и сказал отцу: «Думаешь — вышел в люди — рай небесный. Вопросы появляются» («Гранька и его сын» — 2, 296). Сам факт появления вопросов интересует Грина больше, нежели их существо. Рассказ обрывается констатацией факта.

Грин резко ощущает неустроенность общества, но вместе с тем не объясняет ее, не доходит до классовых ее корней, а просто показывает, какой вопиющей темнотой, убожеством, жестокостью наполнена жизнь, как исковерканы в ней человеческие отношения. Его герой может умереть от одних только мыслей о «всей загвоздке смерти и жизни» («Мат в три хода»), ибо выхода отсюда не видно.

Позиция писателя имеет чисто негативный характер, а та мечта, которой он наделяет своих действующих лиц, облекается в формы пассивной маниловской мечтательности. Ерошка, например, в одноименном рассказе «носил в сердце мечту о новом сыне, прекрасном, как Иван-царевич, в лаковых сапогах, удачливом и навсегда освободившемся от забитой деревенской жизни, с ее непосильной работой и смертельной тоской» (1, 199), а Пыжиков — об «отличной великосветской сигаре», «обладании дамой в белом пледе» и собственном за́мке.

Персонажи реалистических произведений Грина были мелки и не годились в герои, а фон, обстановка действия, ситуации, несмотря на внешнее многообразие, не складывались в широкую, типическую картину действительности. На страницах рассказов то и

дело мелькали провинциальные городишки, в значительной мере повторяющие обывательскую Вятку, где писатель провел детство и юность. Об одном из них герой «Далекого пути» с нескрываемым презрением повествовал: «Город, в котором я жил с семьей, был страшен и тих. Он состоял из длинного ряда домов мертвенной, унылой наружности — казенных учреждений, тянувшихся по берегу реки от белого, с золотыми луковками, монастыря до губернской тюрьмы; два собора стояли в центре базарных площадей, замкнутых четырехугольниками старинных торговых рядов с замка́ми весом до двадцати фунтов. На дворах выли цепные псы. Малолюдные мостовые кое-где проросли травкой. Деревянные дома, выкрашенные в серую и желтую краску, напоминали бараки умалишенных. Осенью мы тонули в грязи, зимой — в сугробах, летом — в пыли» (2, 321).

Иногда эти зарисовки сменялись изображением «каменных громад шумного города» («В Италию»), который безучастно «катит людские волны» и ослепительно сверкает вывесками ресторанов, в то время как в его джунглях городовые обкладывают погоней политического преступника, а террористы бросают бомбы в кареты с высокопоставленными лицами. Здесь жили «судорожной, грошовой, ломаной жизнью», здесь «цветы шляп женщин бросались в глаза более, чем неживые лица их» («Четвертый за всех»), здесь «профили, прикрытые котелками», «настойчиво изучали дамские корсеты» («Марат»), истекая похотливой пошлостью.

Не лучше выглядела и деревня, нищая, убогая, с «худыми курами, двумя-тремя парами свиней, бродящих у околицы» и печальными, на все готовыми

мужиками, у которых «от нужды великой» уже «терпенья... нет» («Заслуга рядового Пантелеева»).

Куда бы ни переносил автор действие — на хмурый простор «серой, длинной воды» крайнего севера России («Ксения Турпанова») или в густой, таинственный уральский лес («Кирпич и музыка»), в купе вагона третьего класса («Рука») или на палубу речного пароходика («Пассажир Пыжиков») — отовсюду веяло на читателя холодом безысходной тоски и отчаяния.

Вместе с тем отчаяние Грина порождалось именно общим гуманистическим пафосом его мировосприятия, болью за «униженных и оскорбленных». В пору нового революционного подъема в творчество писателя начали проникать бодрые, жизнеутверждающие мотивы. Примечателен в этом отношении рассказ «Зимняя сказка» (1912), изображавший жизнь политических ссыльных на дальнем Севере. Ссыльными были те, кто бросал бомбы в «Шапке-невидимке»,— неудавшиеся герои в их закономерной эволюции. В «Ксении Турпановой» Грин характеризовал одного из подобных «героев» так: «Под идеалами он подразумевал необходимость борьбы за новый, лучший строй. Но представления об этом строе и способах борьбы за него делались у Турпанова с каждым годом все более вялыми и отрывочными, а остальные... даже избегали говорить об этом, как живописцы не любят вспоминать о недоконченной, невытанцовавшейся картине» (2, 123). Однако тема «революционеров на покое» здесь не была развита — ее вытеснил любовный конфликт. Для «Зимней сказки» она стала главной.

Грин беспощадно обрисовал атмосферу позорного бездействия и безволия, «сплетен, выносимой на

показ дряблости, мелочной зависти, уныния, остывших порывов и скуки» (2, 266). Но содержание рассказа не замыкалось в рамки критического очерка — в нем появился намек на изображение революционера подлинного, встреча с которым для ссыльных обывателей подобна лопате снега, брошенной в лицо сонному. И слова этого человека, бегущего из ссылки на шестой день, звучали обещанием грядущих перемен: «... мы проснемся, честное слово, надо проснуться... Будем... открыто смотреть... пылко любить, яростно ненавидеть... подлости отвечать пощечиной, благородству — восхищением... Тело из розовой стали будет у нас...» (2, 270).

Реалистического образа настоящего революционера, человека, принципиально отличающегося от героев «Шапки-невидимки», Грин так и не создал; изображенные им в последующих произведениях люди с «телом из розовой стали», сумевшие осуществить начертанную в «Зимней сказке» программу, оказались людьми совершенно иного измерения.

Принято видеть в «Шапке-невидимке» решение реалистических задач, причем решение сугубо злободневное. В сущности, из подобных предпосылок исходят сторонники прямо противоположных взглядов. Вл. Россельс полагает, что «в русской литературе нет более яркого и правдивого изображения эсеровщины». Герой этих рассказов представляется ему «русским обывателем — мещанином и мелкобуржуазным интеллигентом»[5]. По мнению Н. П. Изергиной, «все рассказы Грина, включенные в «Шапку-невидимку», носят «агитационный харак-

[5] «Литературное наследство», т. 74. Из творческого наследия советских писателей. М., 1965, стр. 632, 636.

тер» и воспевают людей «мужественных, бесстрашных, благородных»[6]. Думается, однако, что Грин не имел прямого намерения ни разоблачать эсеров (кстати, один из самых разоблачительных рассказов этого плана, не вошедших в сборник,— «Третий этаж» — он простодушно посвятил впоследствии своему политическому наставнику, эсеру Н. Я. Быховскому), ни, тем более, воспевать революционеров. «Шапка-невидимка», безусловно, отразила разочарование писателя в эсерстве, но само это разочарование было одновременно и причиной, и следствием гораздо более широкой эволюции мировоззрения Грина.

Объединенные общим негативным настроением, реалистические рассказы Грина не были проникнуты глубоким и последовательным пониманием существенных, коренных черт действительности, собственным представлением о месте и возможностях человека в ней. Писатель рисовал схематичную и в значительной степени натуралистическую картину мира, элементы которой не были приведены во взаимодействие и выверены единым масштабом изображения. В дальнейшем мы увидим значительный схематизм и в зрелых произведениях Грина, произведениях романтических. Но там схема становится основой широкой «перепланировки» мира, тогда как в реалистических рассказах она лишь упрощает существующее, не переделывая его.

Тяжкая атмосфера пошлости обывательского существования в чем-то роднила гриновские рассказы с чеховскими. Но присутствовала в ранних персона-

[6] «Уч. зап. Кировского пед. ин-та им. В. И. Ленина», вып. 20, 1965, стр. 87.

жах Грина особенность, не свойственная чеховскому «пошлому человеку»,— они судорожно, хотя и безрезультатно, искали выхода, искали вслепую, спиваясь, кончая самоубийством, возвращаясь на «круги своя», обманывая себя и других имитацией любви, попытками опрощения, игрой в политическую борьбу. «Неба в алмазах» им провидеть не дано — они для этого слишком утилитарны, но лучшим из них было дано в итоге открыть в себе обывателя и почувствовать к себе величайшее отвращение.

Пессимизм ранних произведений Грина не сказался на дальнейшем его творчестве, но важнейшие последствия для формирования романтического метода писателя имело присутствовавшее здесь острое ощущение пропасти между действительным и желаемым, глубокая неудовлетворенность существующим. Третий год томящийся в тюрьме Брон («Апельсины») воображает себя орлом на свободе; при этом у него «бледное, замученное лицо», «тонкая, жилистая шея». Он переписывается с незнакомкой с воли, которую представляет «высокого роста, тоненькой брюнеткой, в широкой шляпе с синей вуалью» (1, 89), а она оказывается «толстенькой, скромно одетой некрасивой девушкой с розовыми щеками и светлыми растерянными глазками» (1, 91). Происходит нечто равносильное превращению мистической девы блоковского «Балаганчика» в заурядную «картонную невесту». Обыденная реальность представляется Брону сквозь тюремное окошко удивительной и недостижимой — возникает «страшный контраст... синей реки, окрыляющего пространства и тесно примкнувшей к нему маленькой одинокой камеры с бледным, сгорбившимся человеком внутри...». Однако адресатка Брона пишет, что и она чув-

ствует себя, «как в тюрьме, в мире, полном грязного, тупого самодовольства» (1, 89). Желаемое, становясь действительным, вызывает все то же чувство непримиримого разлада.

Персонажи ранних произведений Грина разрушительно двойственны: им равно неприятны и окружающая действительность, и собственные попытки вырваться из нее. Они с брезгливостью смотрят на мир, а писатель с некоторой брезгливостью смотрит на них — и эта позиция характерна не только для «рассказов о революционерах». В лермонтовском Вадиме и его человеконенавистничестве есть мрачное величие отверженности, в гриновском горбуне — лишь жалкая истеричность уродства, не получившего ожидаемого духовного подаяния: «Я вывернул перед вами свой горб — плюньте в него!» [7].

«Революционеров», втайне мечтавших о тихих вечерах и белом домике, в итоге постигает полное крушение. Конечное звено в цепи этих образов — Иван Баранов, русский политический эмигрант из «Дьявола Оранжевых вод», живой труп, ожидающий смерти как милости. Самое страшное в Баранове то, что он здоров, полон физических сил, не стар. Однако в нем уже завершился внутренний распад, начавшийся когда-то с неверия в общественное дело. Это «заезженный, разбитый интеллигент... человек без будущего, без денег, без привязанности...» (2, 430).

Столь же мрачна судьба рядовых гриновских обывателей, не занимавшихся политикой. Фельдшер Петров пил, получал сорок рублей жалованья, играл в стуколку, а не в революцию. Но где-то гнездилась в нем надежда на романтическое приключение, на

[7] А. С. Грин. Горбун.— «Огонек», 1908, № 32, стр. 7.

«взрыв скучной действительности»[8]. «Взорвать» ее, однако, ему удалось только... повесившись, причем повесившись после красивых и радостных слов, которыми он отговорил от самоубийства молодую женщину.

Не каждый герой раннего Грина мог пустить себе пулю в лоб. Используя образ одного из рассказов, можно сказать, что расплачивается у Грина за всех четвертый, особенно остро чувствующий, как «скучно, холодно» жить («Четвертый за всех» — 2, 218),— трое продолжают влачить пошлое, никому не нужное существование. Но чем глубже проникает в творчество писателя романтический взгляд на мир, тем чаще приводит он своих обывателей по разряду «четвертых». Своего рода итоговый образ, вобравший черты всех «четырех», создан в повести «Приключения Гинча» (1912).

Похождения русского дворянина Федора Лебедева, бывшего студента сельскохозяйственного училища и регистратора казенной палаты, нарисованы в форме записок от первого лица. Грин как будто бы уходит от авторской оценки и стремится максимально объективизировать повествование. Тем не менее повесть звучит беспощадным обличением. Баранов увлекался политикой и пострадал за нее. Лебедев никогда и ничем не увлекался. Перед читателем человек без страстей и симпатий, постоянно симулирующий то и другое,— своего рода маленький Самгин, хорошо замаскировавший собственную безликость и в избытке наделенный комплексом неполноценности.

«Мои мысли о будущем человечества представля-

[8] А. С. Грин. Приключение.— «Огонек», 1908, № 41, стр. 6.

ли странную мешанину из летающих кораблей, космополитизма и всеобщего разоружения»,— кокетливо признается Лебедев. А когда ему предлагают вступить в партию террористов, отказывается: «Не верю в людей. Из этого ничего не выйдет». Случайно замешанный в историю с бомбами, он вынужден скрываться в Петербурге под именем Александра Петровича Гинча, и фальшивый паспорт как бы официально документирует всепронизывающую фальшивость его существования.

Не имея за душой ни гроша, Гинч жаждет стать хозяином жизни, и в погоне за ее радостями движется к законченному аморализму. Он хочет «жить красиво, полно и славно», а сводится это, по его представлению, в области материальной — к мраморному особняку, в области интимной — к обладанию многими женщинами («жена — для преданности», затем «женщина-хамелеон, бешеная и прелестная», и «одна-две в год встречи, поэтических, птичьих»), в области профессиональной — к литературной известности, мечты о которой пропитаны «змеиной завистью» к журналистам и поэтам. Однако Гинч не способен осуществить ни одно из своих весьма приземленных вожделений. Карточная удача приносит ему богатство, вскоре промотанное по грязным притонам. Любовь сводится к гнусной похоти.

Вместо «неземной любви» ему суждены лишь «ночные романы в подвальных логовах», подобно тому как Кавалерову Ю. Олеши — этому утонченному Гинчу 20-х годов — предназначена засасывающая постель вдовы Прокопович. Гинч пробует писать, но и здесь обнаруживает полную свою несостоятельность. В его бесплодном мозгу звучит лишь чужая музыка: сложные толстовские периоды, «ог-

ненные» фразы Гюго, «взъерошенные» строки Достоевского, «кой-что из Гонкуров».

Косвенно цитируя слова Гинча о «коренном смысле пережитых им событий», автор как бы резюмирует эту «историю пустой души» замечанием в скобках: «кость для собаки — тоже событие». Скрытое сравнение становится еще более заметным из фразы: «Жизнь избила его, — и он почесывался»[9].

Образ Лебедева-Гинча особенно знаменателен в творческой эволюции писателя потому, что в нем впервые с такой полнотой и четкостью обозначались новые принципы изображения характера, новый, этический подход к оценке своего героя.

Разоблачение героев «Шапки-невидимки», объективно бывшее разоблачением мещанства в революции, субъективно диктовалось в ранних произведениях Грина его личным разочарованием, его горьким политическим опытом. В гриновских террористах многое шло от самого Грина, и этим объясняется двойственность позиции автора «Шапки-невидимки». Грину совершенно чужды «ясные, неумолимо логические заключения, составлявшие центр, смысл и ядро жизни маленького черного человечка» — «вертлявого, смуглого и крикливого революционера» Валериана из рассказа «Карантин» (1, 134—138). Но он не может принять и растительной философии оппонента Валериана — Сергея, изменившего своему делу ради того, чтобы «каждый день есть, пить, целовать женщин» (1, 143).

В описании эротических томлений Сергея, навсегда покончившего с разговорами о «текущем моменте»,

[9] А. С. Грин. Приключения Гинча.— В кн.: А. С. Грин. Собр. соч. в трех томах, т. 3. СПб., «Прометей», 1913, стр. 104.

освобожденцах и эсдеках, «Искре», с полемикой и агитацией ради того, чтобы «торопливо, путаясь, жадными, неловкими движениями расстегивать кофту» Дуни (1; 134, 151), кроется немало авторской иронии, которая — ввиду неопределенности позиции писателя — оборачивается автоиронией. В крике горьковского буревестника слышалась «жажда бури», «сила гнева», «пламя страсти». Гриновский «революционер» Брон после освобождения из тюрьмы мечтает взмыть «молодым орлом», который тоже «крикнет в воздушной пустыне». Но тут же возникает вопрос: «Что?» Ответ звучит сакраментально: «Не все ли равно! Крикнет — и в крике будет радость жизни» (1, 85). Грин сознает, что в подобной философии нет, быть может, «ни правды, ни логики», но «солнце, тело и радость» (1, 126) в достаточной мере смущают его самого.

В судьбе Гинча мы, при желании, тоже находим множество деталей гриновской биографии. И тем более важно, что теперь, награждая героя собственным жизненным опытом, писатель уже совершенно отделяет его от себя и выносит ему жестокий нравственный приговор.

К презрению Грина к обывателям, изнывающим от скуки и время от времени истребляющим себя, примешивалась изрядная доля жалости. Писатель обличал не столько персонажей своих, сколько «судорожную, грошовую, ломаную» жизнь (2,213), обрекавшую их на пьянство, низости, разврат. «Вот до чего доведен человек»,— как бы сокрушался он в рассказах об озлобленных бродягах, нищих студентах, мелких чиновниках, невежественных мужиках. В «Приключениях Гинча» появляется иная точка зрения: вот до чего может дойти человек без твердых

нравственных критериев. И, соответственно, даже обычная для персонажей Грина попытка самоубийства в истории Гинча оборачивается фарсом.

К самоубийству Гинч приходит в состоянии аффекта, избитый во время покушения на честь женщины. Его самоубийство — отнюдь не внутренняя потребность подвести под жизнью черту, а всего лишь истерическая вспышка, вызванная крайним унижением. Гинч бросается в воду, но какой-то матрос немедленно вылавливает неудавшегося утопленника. Конечно же, Гинч, на которого холодная ванна подействовала отрезвляюще, бесконечно благодарен спасителю. Он открывает ему душу, думая, что оказывает матросу величайшую честь: «Мне хотелось поразить этого грубого человека кружевной тонкостью своих переживаний, острой впечатлительностью... роковым сплетением обстоятельств»[10]. К величайшему удивлению героя, матрос, выслушав его, восклицает: «Почему вы не утонули!» — и бежит за револьвером, чтобы «застрелить его, как паршивую собаку». Невольно вспоминается, как другой «грубый человек» раздавит впоследствии, словно таракана, Клима Самгина, тоже отличавшегося кружевной тонкостью переживаний.

Новая этическая концепция Грина, заявленная со всей силой в «Приключениях Гинча», и состояла прежде всего в новом взгляде на «роковое сплетение обстоятельств». Обстоятельства перестают быть оправданием для духовного убожества и воинствующего антигуманизма героя. Человек в вопросах этики начинает выводиться из-под их власти. Позже мы уви-

[10] А. С. Грин. Приключения Гинча.— В кн.: А. С. Грин. Собр. соч. в трех томах, т. 3, стр. 180.

дим, как решает Грин эту тему, не отходя ни на шаг от завоеванных позиций, в «Дороге никуда», где роковое стечение обстоятельств действительно определяет весь сюжет романа.

В образе Гинча писатель расстается не только с натуралистической фиксацией фактов, но и с романтическим индивидуализмом, пришедшим на смену прежней точке зрения.

И здесь мы должны вернуться к произведениям, написанным до «Приключений Гинча».

В течение шести лет, отделяющих эту повесть от «Заслуги рядового Пантелеева», творчество Грина успело претерпеть весьма существенные изменения. В нем постепенно нарастало стремление выйти за узкие рамки приземленного реализма. Тоска писателя по несбыточному, яркому, необычному была подобна тоске его персонажей. Реалистические рассказы Грина при всем их бытовизме, обыденности пронизаны каким-то постоянным томлением по иным, не приемлющим действительности героям и иным формам ее изображения.

Мы сознательно оставляем за пределами нашей работы специальное рассмотрение дальнейшего реалистического творчества Грина (его рассказов на военные темы периода первой мировой войны, большинство которых было написано скорее из финансовых, нежели художественных соображений [11]; «сати-

[11] Весьма примечателен в этом отношении резко откровенный ответ писателя на анкету «Журнала журналов» «Как мы работаем», ответ, по смыслу своему далеко выходящий за пределы характеристики положения Грина в период первой мировой войны: «Я желал бы писать только для искусства, но меня заставляют, меня насилуют... мне хочется жрать...» («Журнал журналов», 1915, № 5, стр. 8).

риконской» журналистики, до революции не возвышавшейся над уровнем либерально-буржуазного «смехачества», а после революции весьма «поправевшей», и т. д.), обращаясь к этому материалу лишь по мере необходимости, ибо считаем его второстепенным, не определяющим творческого облика писателя.

«Лица необщее выраженье» Грин обрел в другом. Разочарование в революции, разумеется, не ликвидировало глубочайшей неудовлетворенности писателя существующим положением вещей, дальнейшее изображение которого, однако, вступало в противоречие с органическими потребностями художественного дарования Грина. Романтизм позволил ему прямо выразить свой взгляд на нормы общественного поведения и этические потенции людей. Он нарисовал своего героя таким, каким всегда хотел бы видеть человека, и поставил его в ситуации, где тот смог выявить свои лучшие качества — в соответствии с авторской волей — наиболее полно.

Эволюция творчества Грина отличается от привычных литературных схем. Многие выдающиеся западноевропейские романтики XIX века приобщались в конце жизни к реализму — это характерно для Байрона и Шелли, Гейне и Шамиссо. Русские реалисты зачастую начинали с романтических произведений, а потом приходили к реалистическому постижению действительности — подобный путь проделали Пушкин и Гоголь, М. Горький и А. Толстой (мы, разумеется, не сравниваем значения «Руслана и Людмилы» или южных поэм с «Ганцем Кюхельгартеном», а революционных «песен» Горького с символистическими стихами Толстого, имея в виду лишь общую тенденцию литературного развития). Грин покинул
 реализм, потому что *его* романтизм, по сравнению с

его реализмом, открывал несравненно более широкие художественные перспективы.

В то же время о творчестве Грина слишком много писали как о явлении в русской литературе уникальном. Между тем его эволюция не представляет случая исключительного. Метод Грина имел свои общественные, художественные, биографические предпосылки и возник не на пустом месте, испытав сильнейшее влияние эпохи — не только политических настроений двух русских революций, но и той усиленной тяги русской литературы на рубеже двух веков к субъективности, которая питалась предчувствием грядущих «невиданных мятежей» и выразилась у Толстого — в дидактичности, у Короленко и Гаршина — в романтизме, у Чехова — в лиризме, у декадентов — в бегстве от действительности и т. д.

В один год с Грином в России родились Александр Блок и Андрей Белый. «Это было переходное поколение, оно успело сформироваться в XIX веке и мучительно перешагнуло в иной век, узнав мировую войну, русскую революцию, теорию относительности и многое другое» [12].

Конец века в русской литературе называют иногда «периодом романтического реализма» [13]. В 80-х годах создавались под девизом «возможной реальности» овеянные романтикой произведения Короленко, Гаршин прославлял борьбу с «мировым злом» в символическом «Красном цветке», Степняк-Кравчинский поэтизировал революционеров-народников. В на-

[12] И. Эренбург. О Гийоме Аполлинере.— «Москва». 1965. № 7. стр. 157.

[13] У. Фохт. Пути русского реализма. М., «Советский писатель», 1963, стр. 86.

чале 900-х годов романтический подъем опирался на все более отчетливое понимание того, что Россию «*потянуло* опять к революции»[14]. Л. Толстой писал Г. А. Русанову, что «дело подходит» к развязке и «так продолжаться, в таких формах, жизнь не может»[15]. Как бы перекликалось со словами Толстого томление чеховского адвоката Подгорина по «новым формам жизни, высоким и разумным» (рассказ «У знакомых»), перераставшее в «Трех сестрах» в пророчество Тузенбаха: «Готовится здоровая сильная буря...». Вслед за интуитивными предчувствиями критических реалистов решительно зазвучали революционно-романтические «песни» Горького, призывы ранней пролетарской поэзии к свержению «старого зданья».

Позади оставалось не только дремучее крепостничество — изживал себя буржуазный строй. Историческому неведению и туманности прозрений старых романтиков приходил конец: прошлое просвечивалось социальным анализом, будущее вырисовывалось в четких классовых очертаниях. Первым гриновским произведениям предшествовали залпы первой русской революции.

Восходящая революционно-романтическая линия русской литературы была резко оборвана периодом реакции после 1905 года. Периодом этим исторически завершалось существование в России прогрессивного романтизма в «чистом виде». Формировался новый, «вобравший» его в себя творческий метод. В то же время отказ от слияния с реализмом становился и отказом от признания и изображения необо-

[14] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 340.
[15] Л. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 66, М., ГИХЛ, 1953, стр. 224.

римых тенденций революционного развития действительности. Складывался реакционный романтизм русского декаданса с его мизантропией, религиозным мистицизмом, культом сильной личности.

Грин был одним из немногих художников, чье творчество так и осталось до конца в русле прогрессивного романтизма. Вступив в литературу в эпоху реакции, он совместил, казалось бы, несовместимое: начал с реализма «знаньевского» толка (причем, «знаньевского» в момент несомненного снижения творческого тонуса писателей-демократов), обратился затем к некоторым мотивам «романтического реализма», многократно усилил их романтическое содержание и облек новый романтизм в формы, внешне схожие с формами символистской и акмеистской поэтики. При всем этом гриновской системе удалось избежать эклектизма, хотя некоторая искусственность ее в новых исторических условиях была неизбежной.

Постоянная «прописка» героев в вымышленном мире в известной степени отмежевывала писателя от некоторых традиций русской (а впоследствии и советской) литературы. В то же время сам уход в вымышленный мир диктовался решительным протестом против несправедливости реальных общественных отношений и был прямо связан с созданием глубоко позитивной концепции человека. И здесь произведения Грина демонстрировали всю свою враждебность идейно-эстетической платформе декаданса. Эта революционность гриновского романтизма была замечена уже в одной из первых статей о Грине. Л. Войтоловский писал тогда: «Романтика романтике рознь. И декадентов называют романтиками. Романтика декаданса — вся тупая, холодная, без энтузиаз-

ма и без романтического пафоса, давно осмеянная у немцев под именем швабской школы и сплошь состоящая из привидений и трупов и еще более — из трупного запаха.

У Грина романтизм другого сорта. Он сродни романтизму Горького... Он дышит верой в жизнь и жаждой здоровых и сильных ощущений» [16].

Помимо объективных стимулов гриновского романтизма — революционных потрясений эпохи, насыщенной, говоря словами В. И. Ленина, попытками «штурмовать небо», и порожденного ими общего роста в русской литературе романтических тенденций — существовал ряд субъективных причин, которые мы не можем сбросить со счетов.

В статье «О том, как я учился писать» А. М. Горький в качестве одной из предпосылок романтизма (в частности — своего) назвал «томительно бедную жизнь», вызывающую желание приукрасить ее вымыслом, побуждающую к таким «выдумкам», как «Сказка о Соколе и Уже», «Легенда о горящем сердце», «Буревестник» [17].

«Томительно бедная жизнь» вела к романтизму и Грина. Эта жизнь была бедна отнюдь не внешними событиями, подобно тому, скажем, как бедно было существование фельдшера Петрова из «Приключения». Наоборот, биография Грина относится к разряду биографий, требующих прямо противоположных эпитетов. С шестнадцати лет он ушел «в люди», сменил десятки профессий — моряка, рабочего, золо-

[16] Л. Войтоловский. Литературные силуэты. А. С. Грин.— «Киевская мысль», 24 июня 1910 года.

[17] М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 24. М., 1953, стр. 473.

тоискателя, писца, рыбака, банщика, лесоруба, сплавщика леса; скитался по всей России — побывал на Черном море, на Каспии, на Урале, в Москве и Петербурге, Пензе и Тамбове, Саратове и Твери, Симбирске и Архангельске.

Говоря о «томительно бедной жизни», мы имеем в виду обделенность ее счастьем, любовью, добрыми человеческими поступками. В этом отношении судьба Грина была на редкость неудачной. С тринадцатилетнего возраста он воспитывался у мачехи, отец пил, семья бедствовала. Из реального училища он был безжалостно исключен за детскую шалость и фактически не получил образования. Его мечта о морской службе окончилась несколькими месяцами рабского труда и унижений на транспортном пароходике и хозяйском паруснике. После случайного рейса за границу — в Александрию — он был списан с корабля за непокорный нрав. В Одессе он голодал и бродяжничал, в Баку просил милостыню, ночевал в подворотнях, умирал от малярии. В течение нескольких лет он пытался войти в жизнь, как в штормовое море, и каждый раз его, избитого о камни, выбрасывало на берег — в ненавистную обывательскую Вятку, унылый, чопорный, глухой город с его догматом «быть, как все», с атмосферой напряженной мнительности, ложного самолюбия и стыда; Вятку, где он залечивал раны, и вновь отправлялся в «жизнь».

Затем наступила солдатчина с бессмысленной муштрой и систематическим карцером, а за ней — кратковременная связь с эсерами, закончившаяся почти двумя годами одиночной тюрьмы и ссылкой в Сибирь. Бежав из ссылки, Грин провел несколько относительно спокойных лет под чужим именем, но был выдан одним из своих «друзей» и отправлен во

вторую ссылку, на Север. «Окружающее было страшным, жизнь — невыносимой. Она была похожа на дикий самосуд», — пишет о Грине К. Паустовский. Действительно, уже само перечисление фактов гриновской биографии создает вокруг писателя некий ореол мученичества. Однако, попадая под власть одной только жалости (ср. у К. Паустовского — «устал от безрадостного существования», «преждевременно состарился»; у Мих. Слонимского — «рано уставший писатель» и т. д.), мы действительно должны лишь удивляться, как смог Грин, «не запятнав, пронести через мучительное существование дар могучего воображения, чистоту чувств и застенчивую улыбку» [18].

Между тем сам Грин рассказывает о пройденном пути чрезвычайно спокойно, просто и сдержанно — порой с легким юмором, порой с беспощадной самокритичностью, придающей его «Автобиографической повести» интонацию исповеди. «Автобиографическая повесть» важна для нас не как художественное произведение (в этом отношении ее достоинства невелики), но как документ — биографический и просто человеческий. Она многое проясняет в психологическом облике Грина, без оглядки на который наше представление о происхождении его романтизма будет неполным.

Грин не был по натуре ни страдальцем, ни мучеником. Это о людях своей породы он писал впоследствии, что душа их раз и навсегда отлилась в «непоколебимую форму». Поразительны не мытарства Грина, а его колоссальная внутренняя сопротив-

[18] К. Паустовский. Собр. соч. в шести томах, т. 5. М., ГИХЛ, 1958, стр. 552.

ляемость, духовное здоровье. Именно оно и определило боевые, наступательные свойства его художественного мировосприятия.

Вместе с тем повесть пронизана автохарактеристиками, рисующими портрет романтического юноши, «нетерпеливого, страстного, небрежного, ни в чем не достигающего совершенства» и «всегда мечтами возмещающего недостатки своей работы» (6, 231). «В общем, меня сверстники не любили; друзей у меня не было» (6, 233),— свидетельствует писатель. Единственными настоящими друзьями в такой ситуации становятся книги, причем книги, удовлетворяющие «потребность замкнутой и мечтательной души в сказке»: «Майн-Рид, Рустав Эмар, Жюль Верн, Луи Жаколио были моим необходимым насущным чтением ... Вместо учения уроков я при первой возможности ... упивался героической живописной жизнью в тропических странах (6, 229). «Прочитанное в книгах, будь то самый дешевый вымысел, всегда было для меня томительно желанной действительностью» (6, 231). Именно этот вымысел гнал Грина «в люди» — то в Одессу, в надежде на «дальние страны, бури, битвы с пиратами» (6, 247), то на Урал, где ему грезились «костры в лесу, карабины, тайные притоны скупщиков, золото и пиры, медведи и индейцы» (6, 327). Вооруженный только книжными представлениями о жизни, «чувствительный», «вспыльчивый», «нетерпеливый», «беспечный» подросток столкнулся с самой неприглядной и суровой борьбой за существование. Он вышел из нее несломленным лишь потому, что противопоставил ее волчьим законам строгий моральный кодекс, в выработке которого сыграла свою роль и традиционно недооцениваемая нами литература приключений.

Удивительная память Грина на столь редко встречавшиеся ему добрые движения человеческой души, его поведение в сложных жизненных ситуациях выразительно характеризуют этот кодекс. В людях Грина неотразимо привлекает мягкость, деликатность, сдержанность. По поводу одного из матросов писатель замечает: «Говорили, что он сутенер, Но он был всегда деликатен, сдержан и держался с достоинством» (6, 271). В одесском бордингаузе Грин сходится только с кочегаром Ивановым — «тихим молодым человеком». В палате одесской больницы ему нравится крестьянин, который был «помягче и деликатнее прочих» (6, 278). На рыбном промысле в Баку рыбак Ежов, видя, что юношу трясет лихорадка, отдал ему свое одеяло. Получив его назад, он был крайне смущен, когда Грин застал его вытряхивающим одеяло. «Меня очень тронула деликатность человека, испугавшегося моего конфуза» (6, 309),— пишет Грин. Со старомодной и чопорной серьезностью, не соответствующей, казалось бы, пустяковому делу, он оценивает поступок босяка Егора, который, попавшись в мошенничестве при игре в орлянку, прикинулся, что с Грином незнаком: «Совершенно правильно и по-своему вполне нравственно» (6, 297). Зло не пристает к юноше: как только оно начинает посягать на нравственные устои Грина, «золотой дым» ложных иллюзий вылетает из его головы, уступая место трезвому сознанию долга и чести (6, 332—334).

Отыскивая следы биографии Грина в его романтизме, мы видим, что они вели по трем направлениям. Обделенность жизни подлинной красотой дала толчок вымыслу, поискам красоты воображаемой. Ее обилие сильными реалистическими впечатления-

ми, людьми, событиями породило своеобразную реалистичность его романтизма, чуждого заоблачным высям и постоянно ориентирующегося на земные горести и заботы. Непрерывное попрание в действительности норм человеческих отношений укрепило в Грине стремление отстоять эти нормы и сделать их изображение главным в своем художественном творчестве.

От «томительно бедной жизни» можно было бы, конечно, воспарить к безудержной, приторно-красивой выдумке. Так поступила юная корреспондентка Горького. Этот путь вообще характерен для тех, кого А. И. Белецкий называл «читателями, взявшимися за перо»[19]. Грин вступил в литературу как профессиональный писатель. Он сначала сразил «томительно бедную жизнь» в реалистических произведениях, а потом перестроил ее в романтических. В его движении к романтическому методу была логика художественного развития, чуждого поверхностности и экзальтации. Вместе с тем этапы творческого развития Грина хронологически крайне сжаты. Романтический взгляд на мир у него спешит вслед за реалистическим и, раз выразившись, очень скоро приобретает законченные формы.

[19] А. И. Белецкий. Избранные труды по теории литературы. М., 1964, стр. 38.

Обретение героя

Первой заявкой Грина на подлинный романтизм стала новелла «Она», датируемая 1908 годом. Разлад героя с окружающей действительностью окрасился здесь в качественно новые тона. Написанная ритмической прозой, напоминающей ранние романтические произведения Горького, новелла эта рисовала полное духовное отторжение человека от общества: «Миллионы людей шли мимо и миллионы эти были не нужны ему. Он был чужой для них, они были для него — звук, число, название, пустое место... Сотни людей... радуются или грустят», но всем им одинаково безразличны страдания героя, и «нет ответа молитве его» (1, 158—159).

Безумные и тщетные надежды на встречу с любимой женщиной в напряженном, пафосном тоне повествования приобретали характер чуть ли не символического ожидания «Вечной Девы», хотя и называлась мимоходом некая «Вера N. Из России» (1, 163). Противоречия между героем и обществом абсолютизировались, больше того — в их неразрешимости герой как будто бы находил источник вдохновения и горькой услады. Проблема поисков реально-

го (пусть даже и ошибочного) выхода из этих противоречий снималась. Центр тяжести переносился лишь на порожденное ими духовное состояние героя. Действительность по контрасту с высоким настроем одинокой души казалась особенно мрачной, механистической, невыносимой: в «темных, извилистых закоулках города» «пьяное мерцание красных фонарей с разбитыми стеклами освещало грязные булыжники и тонуло в блестящих, вонючих лужах»; за столиками ночных притонов хриплый хохот заглушал ругательства и женский плач; в свете наступающего дня лица людей казались «призраками, обрывками сна, уродливыми и жалкими» (1, 162). Все выглядело ненастоящим, словно в сеансе немого кинематографа, где «серая улица с серыми домами и серым небом вставала перед глазами зрителя» и «беззвучная, теневая, серая жизнь скользила по ней» (1, 167). Герой новеллы не кончал самоубийством. Он красиво умирал от разрыва сердца, мимолетно увидев предмет своей мечты на экране дешевого «иллюзиона» и приняв обман за реальность. Единственными словами, которыми люди почтили его память, были слова «маленького горбоносого субъекта с грязным галстуком»: «...он не взял сдачи — вы подумайте — с пяти франков!» (1, 169).

В следующем году появился «Воздушный корабль», непосредственно предшествующий «Острову Рено» и как бы подвергающий идеи этого программного произведения предварительному обсуждению.

«Шесть разных людей, утомленных жизнью, опротивевших самим себе ... непредприимчивых и ленивых» (1, 272), пытались в нем заглушить сознание собственной неполноценности громкими и пустыми песнопениями в свою честь: «Мы, северяне, люди

крыльев... крылатого мозга и крылатых сердец. Мы — прообраз грядущего. Мы бесконечно сильны, сильны сверхъестественной чуткостью наших организаций...» и т. д. (1, 275). Новый идеал, исповедуемый автором, очерчивался по мере того, как рассеивалась дымовая завеса слов, окружавшая персонажей рассказа. Его появление предварялось резко вторгающейся в повествование экзотической нотой: «В данный момент где-нибудь на другой половине земного шара... тропическое солнце стоит в зените и льет кипящую... смолу... То, что здесь — стремление... там, под волшебным кругом экватора, и есть сама жизнь, действительность...» (1, 274—275). После чтения лермонтовского «Воздушного корабля» романтическая концепция сильной личности приобретала конкретные черты, и незримая тень великого человека, человека действия, возвышающегося над «плоской равниной жизни», безжалостно подчеркивала в каждом из спорящих лишь «маленькую тварь, сожженную бесплодной мечтой о силе и красоте» (1, 277).

Бесплодной мечтой о силе и красоте был, в сущности, сожжен и неудачник из новеллы «Она», посвятивший жизнь погоне за химерой. Придя от поэтизации подобного образа к мысли о «маленькой твари», Грин, естественно, не мог больше оставаться в плену пассивного романтического томления. Герой-мистик устраивал его не больше, чем герой-обыватель. Действительность не подсказывала выхода из этого тупика. Выход был найден благодаря прямому вмешательству художника в изображаемые события.

В «Острове Рено» Грин «организовал» матросу Тарту бегство в ту самую «половину земного шара», где жизнь бурлила стихийной энергией, а узы, нала-

гаемые на людей обществом, теряли свой смысл и силу. Это была в значительной мере руссоистская мечта о возможности возврата человека в естественное состояние. При всей ее утопической привлекательности нельзя не увидеть в «Острове Рено» настроений в высшей степени индивидуалистических. Тарта тянет не к естественным же, свободным и гармонично развитым людям, веру в существование которых он давно утратил, ибо всегда видел вокруг только жестоких и тупых «земляков», а к одиночеству. «Люди перестали существовать для Тарта» (1, 264). Его отпор «худенькому, голубоглазому крестьянину» отдает доморощенным ницшеанством: «Какое мне дело до твоей родины... Как? Я должен убивать лучшие годы потому, что есть несколько миллионов подобных тебе? Каждый за себя, братец!» (1, 271).

Однако с уходом из общества у героя «Острова Рено» все обстоит далеко не так просто, как кажется. Во-первых, общество отнюдь не склонно предоставить ему самостоятельность. Экипаж корабля устраивает облаву на дезертира и, убедившись в бесполезности уговоров, просто уничтожает его. Но еще более важно, хотя и акцентировано в рассказе не столь отчетливо, то, что сам Тарт в глубине души боится предстоящего одиночества. Его действия скорее — «отчаянный экстаз игрока», захваченного красотой природы и настроением минуты, чем до конца продуманное решение. Недаром отплытие корабля, казалось бы, сулящее Тарту желанную свободу, вызывает у него раздражение: «Он чувствовал себя лично обиженным... Тарт медленно шел вдоль берега, опустив голову... Куда он поедет, зачем и ради чего?.. Свобода, страшная в своей безграничности, дышала ему в

лицо теплым муссоном и жаркой влагой истомленных зноем растений» (1, 267—268).

Так в рассказе исподволь возникает идея, как будто бы противоречащая всему внешнему рисунку событий, в описании которых симпатии автора безраздельно принадлежат Тарту. Беглец, подобно пушкинскому Алеко, был порождением общества, из которого бежал, и с преследующими его «гончими» говорил на языке волка. Расправа с ним становится неизбежным воздаянием тому, кто в своей ненависти к уродствам цивилизации захотел быть свободным от норм человеческих взаимоотношений вообще и переступил границы какой бы то ни было человечности.

Необитаемый остров лежал слишком далеко от путей, которыми шло человечество. Робинзонады исчерпали себя на заре буржуазной эры. Какие-нибудь полгода спустя после истории гибели Тарта попытался уйти в искусственную изоляцию Горн, герой «Колонии Ланфиер». Как и его предшественник, он потерпел полную неудачу.

В новом рассказе остров превратился в заселенный полуостров, что было вызвано отнюдь не географическими соображениями: просто писатель отказался от утопии необитаемости раз и навсегда.

В стихотворении «Мотыка» (1909) Грин с отчаянием говорил о крахе своих книжно-романтических иллюзий:

Я в книгах читал о прекрасной стране,
Где вечно шумит океан
И дремлют деревья в лазурном огне,
В гирляндах зеленых лиан...
Я в книгах читал о прекрасных очах
Красавиц и рыцарей их,

О нежных свиданьях и острых мечах,
О блеске одежд дорогих;
Но грязных морщин вековая печать
Растет и грубеет в пыли...
Я буду железной мотыкой стучать
В железное сердце земли... [1]

Произведения Грина, посвященные бунтующим одиночкам типа Тарта, и были попыткой перевести действие в прекрасную страну книжных грез. Подобные попытки Грин предпринимал неоднократно, но почти нигде не позволял себе успешно осуществить их. Вымышленная страна все более широко наделялась противоречивыми чертами реальности, в которой «рыцарей» далеко не всегда ожидали «блеск одежд» и «нежные свиданья». Процесс этого постепенного художественного преобразования мира мы подробно рассмотрим в следующих главах. Здесь же важно подчеркнуть развитие взглядов писателя на взаимоотношения своих персонажей с обществом.

«Островом Рено» Грин убедительно доказал сам себе и своим читателям, что героям его произведений придется жить среди людей, одинаковых и там, где «вечно шумит океан», и там, где «пульсируют титанические города». Индивидуализм позиции Грина этим не отменялся, а углублялся: романтическое отрицание действительности было по-прежнему непримиримым, а понимание неосуществимости робинзонад только добавляло в него мрачных красок. В таком настроении стало возможным появление двух самых пессимистических рассказов Грина — «Окна в лесу» и «Рая» (1909). Образ охотника, заблудившегося в

[1] «Новый журнал для всех», 1909, № 10, столбцы 15—16.

лесу, преследуемого грозой и страхом, мечтающего набрести на какое-нибудь жилье и кинувшегося прочь от дома лесника опять в непогоду и мрак потому, что человек в этом доме оказался страшнее и низменнее любого зверя, вырастал в зловещий символ людской неприкаянности, бесприютности, одиночества. Богатый банкир в рассказе «Рай», не имея наследников, завещал свое огромное состояние калеке без рук и ног, движимый не состраданием, а ненавистью,— он считал, что калека должен стремиться отомстить людям за их здоровье, и давал средства на эту месть. «Рай» представлял как бы романтическую трансформацию мотивов предромантических рассказов писателя. Здесь все было многократно усилено — самоубийство сделано массовым и исступленным, а причины его усмотрены в общей ненависти к жизни, лишенной каких-либо социальных мотивировок: банкир расставался с жизнью из-за пресыщенности, бухгалтер — из-за нищеты, капитан — из-за беспробудной скуки.

Безнадежность упомянутых произведений Грина определялась, конечно, не просто сугубым индивидуализмом его романтической позиции, но и влиянием общих настроений периода реакции. Следует, однако, иметь в виду коренное отличие рассказов Грина от продукции, порожденной литературным распадом. Даже в самых угрюмых творениях гриновской фантазии сохранена вера в добрые начала человеческой души. Показательно в этом плане сравнение «Окна в лесу» с андреевской «Бездной», предвещающей и «Тьму», и «Иуду Искариота». Мы не говорим уже о сходстве ситуаций — и здесь, и там заблудившиеся в лесу люди с облегчением выбирались «на огонек»; и здесь, и там самое страшное начиналось пос-

ле кажущегося спасения — долгожданной встречи с другими людьми. Гораздо существеннее сопоставление художественных выводов, к которым приходят Андреев и Грин.

Герой Грина, столкнувшись с человеческой низостью, давал ей бой. Увидев, как лесник, здоровенный детина, ловил бегающего по столу подстреленного болотного кулика, «сдавливал пальцами окровавленную головку и, методически, аккуратно целясь, протыкал птице череп толстой иглой», охотник, «охваченный внезапным жарким туманом», вскидывал ружье, и оба ствола, «грянув перекатистым эхом, разбивали стекла». Он совершал этот акт возмездия, предпочитая новые испытания трусливому примирению с человеческой низостью. «Охотник быстро уходил прочь, шатаясь, как пьяный... Бесстрастный глухой лес поглощал одинокого человека, а он все шел, дальше и дальше, навстречу голодной, бессонной, полной зверями тьме» [2].

Герой Андреева не только не сопротивлялся подлости, но, захваченный ее стихией, обнаруживал «бездну» подлости и в самом себе. Л. Андреев, говоря словами Горького, сказанными по поводу «Тьмы», «заставлял скотское, темное торжествовать победу над человеческим» [3], Грин же, в избытке обнаруживая в людях «скотское, темное», тут же противопоставлял ему «победу человека над скотом».

Не захлестнула писателя в период реакции и мутная волна мистики. Буржуазная публика зачитывалась в то время «оккультными» романами В. Крыжа-

[2] А. С. Грин. Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 8. Л., «Мысль», 1929, стр. 142.

[3] М. Горький. Собр. соч., т. 29, стр. 192.

новской (Рочестер); на экранах демонстрировался первый русский «оккультный» фильм «Великий Магараз»; Ф. Сологуб сладострастно живописал, как закройщица Александра Ивановна ночами, раздевшись догола, превращалась в большую белую собаку и выла на луну [4]; В. Розанов стыдливо признавался, что в душе его «совершалось как бы качание цивилизаций», в результате которого он «пережил полную уверенность», что страдальческая душа его матери вселилась в маленькую легкую птичку на побережье Аренсбурга [5]...

Многие бульварные издания, где печатался Грин, были переполнены предсказаниями хиромантов, историями про мертвецов и перевоплощение душ. Но писатель оставался самим собой даже в каком-нибудь «Синем журнале», рядом с рассказом Е. Нагродской о ребенке баронессы, питающемся кровью горничных, и пророческим бормотанием «профессора Ю. А. Шавель». В «Происшествиях в квартире г-жи Сериз» (1914) он пародировал стиль «оккультных» произведений. Улыбка при воспоминании о литературной мистике прошедших лет нет-нет да и мелькает в поздних вещах Грина. Тави из «Блистающего мира», например, задорно говорит скупщику старья: «...«одного вы не купите... Вы не купите дня рождения, как я купила его... Трафагатор, Эклиадор и Макридатор!» С тем, выпалив эти слова в подражание оккультному роману, который прочла недавно, смеясь, выпорхнула и исчезла девушка на блеске раннего солнца...» (3,

[4] Федор Сологуб. Белая собака.— Собр. соч., т. 7. СПб., «Шиповник», 1910.

[5] В. Розанов. Смерть... и что за нею.— Альманах «Смерть». СПб., 1910, стр. 247.

181—182). А героиня «Джесси и Моргианы» перелистывает роман, «тронутый плесенью демонизма», и, зевая, говорит о нем: «Чепуха. Вот чепуха!» [6]

Влияние на Грина эпохи реакции кажется нам сильно преувеличенным критикой. Мы не говорим уже о том, что весь творческий путь Грина свидетельствует о минимальной восприимчивости писателя к прямому воздействию времени. Возьмем во внимание лишь неоспоримые факты: в первые, самые мрачные, годы реакции Грин создает произведения ярко выраженного гуманистического характера; в период разгула мистики и порнографии он реалистичен и неизменно целомудрен; в момент расцвета реакционного романтизма русского декаданса он вырабатывает свой прогрессивно-романтический метод.

Гораздо правомернее задаться вопросом, не берет ли начало в резком отталкивании от настроений упадочной литературы этого периода высокая этическая настроенность творчества Грина, гуманистичность его концепции человека, не повлияла ли на писателя эпоха реакции в том смысле, в каком говорит Гершензон о «максимализме русской мечты»: «Подобно тому, как солнце, стоя в зените, родит себе черного двойника в воде колодца, так отсутствие солнца в зените родит лучезарный двойник солнца в каждой душе — тоску и сон о вечной радости, о счастии общем, о красоте» [7].

Разочарование Грина, в конечном счете, адресовалось к уродливому общественному устройству, следствием которого и была крайняя несправедливость человеческих отношений. Именно так воспринимают-

[6] А. С. Грин. Джесси и Моргиана. Л., 1966, стр. 396.
[7] М. Гершензон. Видение поэта. М., 1919, стр. 12.

ся, несмотря на полную, казалось бы, внесоциальность рассказа, слова журналиста из «Рая»: «Я — дитя века, бледная человеческая немочь... Ложью держится мир... Почувствуйте всю мерзость, весь идиотизм человеческой жизни... Рождается человек с огромной и ненасытной жаждой всего, с огромной потребностью в ласке, с болезненной чуткостью одиночества... Он хочет видеть вас достойными любви и доверия. А вы... встаете на дороге вечно рождающегося человека и плюете ему в глаза, смотрящие мимо вас... — в отверзтое небо. И, бледнея от горя, человек медленно опускает глаза» [8].

Романтический максимализм естественно определяет тягу Грина к изображению сильной личности, способной на бунт против обстоятельств. Но Тарт и Горн в этом плане недолго удовлетворяют его. Они слишком заражены человеконенавистничеством, разъедены скептицизмом. Участь персонажей «Рая» им не противопоказана, она поджидает их у какого-то решающего рубежа. А писателя влекут натуры цельные, гармонические, расположенные к восприятию красоты мира вопреки его вопиющим диссонансам. Вместо героя, просто не сломившегося, он ищет героя побеждающего.

В течение нескольких лет высшим позитивным достижением Грина остается образ человека, в котором клокочет жизненная энергия, человека несокрушимой оптимистической уверенности в своей судьбе. Таков Аян из «Пролива Бурь» (1910), одержавший победу в поединке с морем; таков Черняк из «Возвращения

[8] А. С. Грин. Рай.— В кн.: А. С. Грин. Собр. соч. в трех томах, т. 1, стр. 34.

«Чайки» — «богатырь жизни, свободный в ней, как рыба в воде» (2, 25). Логика Черняка «ясна и непоколебима: если что-нибудь отнимают — нужно бороться, а в крайнем случае, отнять самому» (2, 20). От мысли о «мерзости и идиотизме человеческой жизни» герой Грина приходит к «простой и ясной истине»: «Неизмеримо огромна жизнь. И место дает всякому, умеющему любить ее...» (2, 26).

Переход писателя от всесветного пессимизма к беспредметному оптимизму кажется, на первый взгляд, неожиданным и малоубедительным. Но в развитии гриновского миропонимания есть своя логика. Образ эгоцентриста жизнерадостного был шагом вперед и по сравнению с серенькой фигуркой обывателя, и по сравнению с внушительной фигурой эгоцентриста мизантропического. Больше того, он возник в непосредственном отталкивании от предшествующих персонажей, став могильщиком их не только в переносном, но и в прямом смысле слова.

Героя «Дьявола Оранжевых вод» Бангока судьба сталкивает с Барановым. Взгляды этих людей антагонистичны. Баранов своей ничтожностью, безволием, бездарностью Бангоку отвратителен. Бангок «хочет показать ему, как весело и бойко течет плохая жизнь в хороших руках» (2, 432), но бывший «революционер» уже не способен нормально видеть. И тогда Бангок «исполняет то, о чем просил его спутник, уставший идти». Ни у автора, ни у героя не рождается даже тени сомнения в праве сильного творить суд. Идея «Дьявола Оранжевых вод» почти тождественна идее естественного отбора, с той лишь поправкой, что сильнейший в изображении Грина действительно оказывается лучшим не только в физическом отношении. Однако он все еще хорош лишь сам для себя, и его

единственной целью является устройство собственной судьбы.

Таким образом, к моменту создания «Приключений Гинча» Грин проделал хронологически короткий, но чрезвычайно насыщенный поисками путь. Путь этот привел к *индивидуализму*, который мы назвали бы *оптимистическим*. В «Приключениях Гинча» писатель пошел дальше и приблизился к иной, магистральной линии своего творчества.

В характере Гинча черты пассивных обывателей и воинствующих индивидуалистов объединились, сомкнулись, и тогда читатель увидел, что между безысходным «четвертый за всех» и твердым «каждый за себя» почти нет разницы. Крыги, Кильдины и Ивановы не становились Тартами только потому, что им не хватало жизненных сил. Они способны были сделаться «искателями приключений» на час, Тарт и Бангок — на всю жизнь. В Гинче необузданные стремления Бангоков сочетаются с духовной импотентностью Крыг.

Возникает пародия на того самого героя, которого, казалось бы, автор с трудом обрел и противопоставил прежним персонажам. Мещанин Лебедев даже фальшивую фамилию выбирает среди специфически гриновских имен, словно маску для новой роли, в которой жаждет выступить: «Я представил себе узкое, смуглое лицо Гинча,— сообразно его новой фамилии, и бессознательно оттянул нижнюю челюсть» [9].

Ключ к пониманию гриновского замысла дает сцена с солдатом. Пьяный Гинч после самоубийства Марии Игнатьевны бредет по пустырю и натыкается на пороховой погреб, охраняемый часовым. И вот этот

[9] А. С. Грин. Собр. соч. в трех томах, т. 3, стр. 127.

мелкий пакостник, «слизняк», раскисающий от малейшей неудачи, обуреваемый «трусливой хищностью», «изо всех сил старающийся изобразить большую мятущуюся душу», да так, что самому делается противно, начинает разыгрывать перед бессловесным солдатом сверхчеловека. Он издевается над бессмысленностью существования часового, осмеливается говорить о своем презрении к «тяжкоживам», благодарит бога за то, что не создан «таким, как этот мытарь», и, наконец, убежденный собственным словоблудием, умиляется: «Что-то орлиное сверкнуло во мне»; «я, в сущности, человек хороший и деликатный, с большой, несколько капризной волей, интересный и жуткий» [10].

Компрометируя в образе Гинча мысли и чувства своих прежних героев, писатель, в сущности, расстается со многим, чему поклонялся.

Конечно, мы «выстраиваем» эволюцию Грина с условной прямолинейностью — нетрудно разрушить ее, заметив, что «Дьявол Оранжевых вод» опубликован позднее «Приключений Гинча». Но ведь точно так же, доказав «Островом Рено» и «Колонией Ланфиер» невозможность бегства героя из общества, Грин спустя несколько лет опроверг эту идею в «Далеком пути». К Грину как нельзя более подходят слова Блока: «Писатель — растение многолетнее... Поэтому путь развития может представляться прямым только в перспективе, следуя же за писателем по всем этапам пути, не ощущаешь этой прямизны и неуклонности вследствие постоянных остановок и искривлений» [11].

[10] Там же, стр. 159.

[11] А. Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 5. М.— Л., 1962, стр. 369—370.

Мы стремимся проследить становление гриновской концепции человека в основных тенденциях, имея в виду конечную цель исканий и не задерживаясь на многочисленных частных непоследовательностях ее эволюции. Это тем удобнее делать, что «постоянные остановки» гораздо более характерны для Грина, чем «искривления» — он удивительно настойчив в варьировании одних и тех же тем, изображении одних и тех же категорий людей, сходных ситуаций и конфликтов. Писатель непрерывно испытывает новые идеи на старом материале, привлекает новый материал для художественной проверки старых идей. Поэтому выработка концепции человека отличается в творчестве Грина необычайной постепенностью и, если так можно выразиться, предельной добросовестностью.

Если «Приключения Гинча» интерпретируют тему мещанского эгоцентризма весьма сложно, в тонких ее оттенках, то «Трагедией плоскогорья Суан» автор расправляется с индивидуализмом, как впоследствии Бангок с Барановым. Презрение к людям, в котором было до сих пор либо много горечи, либо много глупости, сменяется у «героя» откровенной и беспричинной мизантропией. «Я мечтаю о тех временах... когда мать не осмелится погладить своих детей, а желающий улыбнуться предварительно напишет духовное завещание. Я хочу плюнуть на веселые рты и раздавить их подошвой, так, чтобы на внутренней стороне губ отпечатались зубы» (2, 181), — восклицает самый отвратительный гриновский персонаж, профессиональный преступник Блюм. По его плану, все, «имеющие пристрастие к чему-либо, должны быть уничтожены». Тогда на земле останется «горсть бешеных». «Они будут хлопать успокоенными глаза-

ми и нежно кусать друг друга острыми зубками» (2, 196).

Звериный антигуманизм Блюма выражен до такой степени прямолинейно, что почти теряет художественную убедительность. Но Грин показывает идею Блюма в действии и возвращает нам ощущение реальной ее опасности. Охотник Тинг и жена его Ассунта, на счастье которых покушается убийца, быть может, первые подлинно гриновские герои. В их облике писатель наконец-то обнаруживает искомое совершенство, сплав моральной и физической красоты, высокую поэзию человеческих отношений. Одновременность этого открытия с развенчанием ницшеанского аморализма глубоко симптоматична. Эпиграф к рассказу звучит предостережением: «Кто из вас приклонил к этому ухо, вникнул и выслушал это для будущего». Уничтожение Блюма словно бы помогает самому автору завершить поиски героя: «Тинг выстрелил. Перед ним на расстоянии четырех шагов зашаталась безобразная, воющая и визжащая фигура, перевернулась, взмахивая руками, согнулась и сунулась темным комком в траву.

Было два, остался один» (1, 210).

Перефразируя слова повествователя, можно сказать, что после «Трагедии плоскогорья Суан» у Грина, пристрастно изучившего многих кандидатов в герои, остался один. На этом, однако, поиск не прекратился, он лишь изменил свой характер — образ начал развиваться в глубину, усложняться. Не исчерпала себя до конца и рассматриваемая нами проблема взаимоотношения героя с обществом.

Навсегда покинув позиции эгоистического индивидуализма и признав неизбежность общественного бытия своих персонажей, писатель еще долгое вре-

мя ограничивал, сдерживал их духовную отдачу, считая ее делом бесполезным и уж во всяком случае — неблагодарным. Эта философия достойного и безбоязненного «сосуществования» с людьми полно изложена в программном, предельно концептуальном рассказе «Человек с человеком» (1913). «Жить с людьми, на людях, бежать в общей упряжке может не всякий» (2, 417),— говорит его герой Аносов. «Поток чужих воль стремится покорить, унизить и поработить человека. Хорошо, если это человек с закрытыми внутренними глазами, слепыми, как глаза статуи; он на том маленьком пьедестале, который дала ему жизнь, простоит непоколебимо и цельно. Полезно быть так же человеком мироприятия языческого или, преследуя отдаленную цель, поставить ее между собой и людьми. Это консервирует душу. Но есть люди... тонкого проникновения в бессмысленность совершающихся вокруг них поступков, противочеловеческих, даже самых на первый взгляд ничтожных... острого, болезненного ощущения хищности жизни... Человеческие отношения для них — источник постоянных страданий, а сознание, что зло,— как это ни странно,— естественное явление, усиливает страдание до чрезвычайности» (2, 418).

Если бы люди постигли «неимоверную зависимость друг от друга», то даже неодолимую социальную и нравственную порочность общества было бы легче выносить, сделав «слова, речи, жесты, поступки и обращение действиями разумными, бережными» (2, 419). Но «желательная в человеческих отношениях» бережность реально недостижима. Поэтому большинство тонко организованных людей «гибнет, или ожесточается, или уходит» (2, 418), и лишь редчайшие из них способны построить жизнь «с полным

сознанием своего человеческого достоинства, мирно, но неуступчиво». «Точные признаки» таких людей: «мужественные, но ушедшие далеко в сознании своем от первобытных форм жизни», «они, не думая даже подставлять правую для удара щеку, не прекращают отношений с людьми; но тень печали... всегда с ними, и они вечно стоят в тени» (2, 420). Духовные потенции их велики, но целиком обращены на «любимую женщину и верного друга». «Оставьте других в покое, ни они вам, ни вы им, по совести, не нужны. Это не эгоизм, а чувство собственного достоинства»,— утверждает герой с несокрушимой «верой в силу противодействия враждебной нам жизни молчанием и спокойствием» (2, 422).

В сущности, именно таких принципов придерживаются Тинг с Ассунтой. Писатель любуется их нравственным здоровьем и полной независимостью от мира, раздираемого социальными противоречиями. Политика Тинга не интересует; «писать» он учился в лесу, «столом» ему служило седло. Его «дразнит земля, океаны которой огромны, острова бесчисленны и масса таинственных, смертельно любопытных углов» (2, 200). Образ Ассунты прямо предвещает Ассоль; она — такое же «живое стихотворение, со всеми чудесами его созвучий и образов» (3, 42). Любовь героев вдохновенна и самоотверженна. В Тинге мужество и благородство Горна удачно соединились с оптимистической энергией Аянов и Черняков; в Ассунте поэтическая прелесть Эстер и Стеллы утратила свою гордую обособленность и драгоценным светом озарила жизнь любимого человека.

Любовь женщины стала в произведениях Грина этого периода подлинным спасением для героя,

ушедшего в духовное подполье. В «Ста верстах по реке» она вывела Нока из «гордого озлобления». Его «возвышенная грусть», мысли о «земной тщете», его ненависть к «розовым хищницам, высасывающим мозг, кровь и сердце мужчины», его болезненная ожесточенность против людей — все эти порождения горького жизненного опыта рухнули после того, как он встретил дружескую, человеческую поддержку.

Герои Грина, как видим, создали собственный замкнутый мир, построив его на основе идеальных интимных отношений. Это не предвещало мещанской идилличности, ибо по натуре своей любимый герой Грина оставался «искателем приключений», а нравственная высота его представлений и чувств всегда готова была обернуться активным действием. Но это ограничивало, однако, сферу применения этических постулатов Грина и вступало в скрытый конфликт с его стремлением к исчерпывающему идеалу.

Конечно, и на таком пути «нравственности для себя» можно было добиться достаточно сильных художественных результатов. Писатель постоянно доказывает это по всей «дистанции» своего творчества — от «Жизни Гнора» до «Алых парусов». То, что изображалось величайшей мечтой Тарта, превратилось в величайшую трагедию Гнора: завлеченный обманом на необитаемый остров, он жизнь свою посвящает заветной цели — вырваться из нестерпимого одиночества и вернуться к любимой женщине, оставшейся за океаном. Еще нет никаких оснований думать, что Гнор стремился бы покинуть остров, окажись рядом с ним Кармен. Но одной только мысли о счастье вдвоем было бы слишком мало для рассказа. Прекрасным произведением его делает та богатейшая гамма нравственных проблем, которую Грин

сумел развернуть вокруг и по поводу этой мысли, блестящая психологическая инструментовка действия.

Точно так же содержание «Алых парусов» бесконечно перерастает тему поисков друг друга двумя влюбленными. Ассоль и Грэй, захватив с собой Лонгрена, на какое-то время избавятся, благодаря алому «Секрету», от каперннцев, которыми переполнен материк. Однако как раз на этом эпизоде феерия и завершается — она посвящена *ожиданию* героини. Внешне все еще следуя концепции «человека с человеком», Грин здесь задается уже совершенно иным вопросом — духовными возможностями героя, позволяющими ему возвышенно и достойно жить среди людей в предчувствии счастья. Перенос центра тяжести с осуществления мечты на ожидание знаменателен — он свидетельствует о том, что предлагавшееся героям бегство от жизни, от людей уже не удовлетворяет художника.

Эта творческая неудовлетворенность возникла задолго до «Алых парусов». Из поля зрения критики обычно выпадает повесть Грина «Таинственный лес» (1913). «Треугольник» ее героев решает свои личные проблемы по-иному, нежели в «Жизни Гнора». Для Гнора немыслима жизнь без Кармен. Для Тушина немыслима жизнь вне своей среды, вне своих занятий, вне природы. Когда любимая девушка требует, чтобы Тушин покинул ради нее лесную глухомань и переселился в город, он приходит в отчаяние и лишь от отчаяния соглашается на это. Гнора любовь делает счастливым, Тушина — несчастным. В последний раз он охотится в сказочно-прекрасном лесу и так увлекается преследованием золотого петушка, что опаздывает к невесте на сутки. Петушок превраща-

ется в символ манящей и неприкосновенной красоты природы. В ожидании Тушина Лиза успевает многое передумать, понять, что требует от любви слишком больших жертв и что чувство, во имя которого человек отказывается от самого сокровенного, не может принести счастья. Влюбленные расстаются.

«Возвращенный ад» и «Искатель приключений» стали кульминационными пунктами полемики Грина с самим собой. Автор «Человека с человеком» оказался здесь окончательно побежденным, внутренний диспут — законченным.

В «Искателе приключений» два героя. Один из них, Аммон Кут — «нервная батарея, живущая впроголодь». «Глаза Аммона — две вечно алчные пропасти — обшаривали небо и землю в поисках за новой добычей; стремительно проваливалось в них все виденное им и на дне памяти, в страшной тесноте, укладывалось раз навсегда» (3, 247). Другой герой, Доггер — «человек идеально прекрасной нормальной жизни, вполне благовоспитанный, чудных принципов, живущий здоровой атмосферой сельского труда и природы»,— не похож на искателя приключений Аммона, как «сочное красное яблоко» на «прогнивший банан» (3, 249). Доггер «производит впечатление несокрушимого здоровяка», его дом восхищает «опрятностью, чистотой и светом», его жена «сияет свежим покоем удовлетворенной молодой крови, весельем хорошо спавшего тела, величественным добродушием крепкого счастья».

Доггер с удовольствием занимается дойкой коров, наслаждается парным молоком и козьим сыром. «чувствует отвращение к искусству»: «В политике я стою за порядок, в любви — за постоянство, в обществе — за незаметный полезный труд». Аммон, все время подозревавший Доггера в притворстве,

вынужден прийти к выводу, что перед ним «редкий экземпляр человека, создавшего особый мир несокрушимой нормальности» (3, 257).

Казалось бы, мы видим логическое завершение пути от сверхчеловека к добропорядочному мещанину, пути, который в «Трагедии плоскогорья Суан» был, вероятно, проделан в обратной последовательности. Поставь Грин точку в этом месте развития рассказа, и получилось бы только довольно тривиальное противопоставление творческой неуемности и обывательской самоуспокоенности. Но замысел писателя был гораздо более глубоким.

Весь смысл рассказа как раз в том, что Доггер попытался осуществить заповеди Аносова, попытался и не смог. Природа, сельский труд, воздух, растительное благополучие оказались только «поспешным бегством от самого себя» (3, 270). Под маской обывателя скрывался гениальный художник, испепеляемый искусством и надеявшийся таким образом спастись от него.

В 1909 году герой Грина безуспешно бежал от людей, в 1915 — от себя. Эта принципиальная перемена акцентов еще отчетливее видна в истории журналиста Галиена Марка («Возвращенный ад»). Марк устал от «бесчисленности мировых явлений, брошенных сознанию по рельсам ассоциаций», от «строжайших проблем» «науки, искусства, преступности, промышленности, любви, общественности» (3, 382), одним словом, устал от интенсивности своего общественного бытия. Он «очень хотел бы поглупеть, сделаться бестолковым, придурковатым, этаким смешливым субъектом со скудным диапазоном мыслей и ликующими животными стремлениями» (3, 383). Его желание неожиданно исполнилось — из «крас-

ного ада сознания» Марка выбило сильнейшее нервное потрясение и последующая болезнь. Случай помог журналисту автоматически получить то, чего не смог добиться художник. Ситуация «ухода от себя» приобрела в рассказе буквальный смысл, а слова «временно лишился сознания», сказанные героем по поводу своего ранения на дуэли, превратились в реализованную идиому, подобно тому, как это произошло в рассказе Э. По «Без дыхания».

Истерзанный сложностью отношений с миром («Все меня волновало, тревожило, заставляло гореть, спешить, писать тысячи статей, страдая и проклиная» — 3, 399), Галиен Марк, выздоровев, превратился в ограниченное, самодовольное животное, переполненное «великолепным, ни с чем не сравнимым ощущением законченности и порядка в происходящем» (3, 389): «Моя мысль отныне удерживалась только на тех явлениях и предметах, какие я вбирал непосредственно пятью чувствами» (3, 390).

Вместо статьи «на политическую или военную тему» журналист преподнес редактору газеты натуралистическую зарисовку «Снег»: «По снегу прошла дама... оставив... маленькие частые следы... Затем пробежала собачка, обнюхивая следы... Затем показался... мужчина в меховой шапке; он шел по собачьим и дамским следам и спутал их в одну тропинку своими широкими галошами» (3, 391—392). Марк перестает «видеть душу» своей возлюбленной и замечает только, что «Визи приятна для зрения». Контрасты окружающей действительности грозят нарушить «благостное равновесие духа» героя, и он тщательно избегает режущих впечатлений. От «духовного омертвения» к жизни возвращает Галиена Марка опять-таки нервное потрясение — уход любимой жен-

щины. Приступы странной тоски, время от времени посещавшие героя в новом его облике, завершаются взрывом благодетельного страдания, и он вновь оказывается «до конца дней» в аду своего беспокойного сознания.

Не следует в представлении Грина о «ценности страдания» (3, 405) по внешнему сходству искать элементы влияния Достоевского. В данном случае способность к страданию является для Грина лишь показателем высокой духовной организации человека. Обыватель этой способностью не обладает.

Галиен Марк вернулся к себе и к людям после жесточайшего кризиса сознания. Доггера этот кризис привел к гибели. Его болезнь имеет аллегорический смысл: привыкнув к воде «только умеренной температуры, дистиллированной», он однажды «поступил ненормально» — напился из снегового ручья и слег, чтобы уже не подняться. На самом деле неизлечимое заболевание началось гораздо раньше — тогда, когда художник, всеми нитями своего искусства связанный с миром, решил жить «нормально» и беспощадно обрубил их. И здесь вывод о невозможности ухода человека от общества теснейшим образом смыкается с темой искусства, одной из сквозных тем гриновского творчества.

Искусство Грин не мыслит вне его общественного предназначения. Беспредметные изыски декадентства постоянно вызывают в нем ироническую неприязнь. Писатель справедливо связывает декадентщину с философией индивидуализма (1, 140). Мистические завывания стремящегося к смерти Баранова («Мне кажется, что я не существую. Я, может быть — всего-навсего лишь сплетение теней и света этой стелющейся... призрачно-красной водяной гла-

ди» — 2, 422) перекликаются с излюбленными мотивами стихотворений русских символистов [12].

В «Приключениях Гинча» изображено декадентское сборище — «бескостные фигуры», у которых «подглазная синева лица составляет вместе с бровями род очков», вещают друг другу: «Я пришел в царство, где нет теней, вот, вижу — нет теней, и все призрачно-светло, как лед». Грин называет присутствующих «русскими цветами, взращенными на отравленной... Западом почве» [13].

Писатель осмеивает мрачно-туманные настроения декаданса на протяжении всей жизни. В «Блистающем мире» сторож маяка Стеббс сочиняет стихи: «В ветрово-весеннем зное, облачась облаком белым, покину царство земное и в подземное сойду смело» (3, 125). А в последнем романе Грина «Дорога никуда» дети, собравшиеся в гостиной у Футроза, копируя маленький светский салон, ведут легкий и остроумный разговор, а доморощенная поэтесса «с холодным нездешним взглядом» заканчивает чтение своих стихов фразой: «И рыб несутся плавники вокруг угасшего лица» (6, 44).

Издеваясь над стихоплетством Стеббса, Друд говорит: «Твои стихи, подобно тупой пиле, дергают душу, не разделяя ее. Творить — это, ведь,— разделять, вводя свое (разрядка автора.— *В. К.*) в массу чужой души» (3, 126). Искусство обращено к людям и предназначено для них, в противном случае творчество становится бессмысленным. Именно поэ-

[12] Ср., например: «Отрок ли я, иль звезда в вышине? Вспомнил ли что иль забыл в полусне?.. Я ль в поле темном? Я ль поле темно? Отрок ли я? Или умер давно?» (Александр Добролюбов. Собрание стихов. М., «Скорпион», 1900, стр. 19).

[13] А. С. Грин. Собр. соч. в трех томах, т. 3, стр. 143.

тому тема искусства органически возникает у Грина рядом с темой взаимоотношений человека с обществом. Доггер хотел похоронить не только себя, но и свою живопись. Гениальные картины, упрятанные на чердак, вопиют о высшей степени отторжения человека от людей — отторжении творчества. Однако утверждением общественного характера искусства мысль Грина не ограничивается.

Искусство по природе своей пронизано идеей прекрасного, оно несет людям свет любви и доброты, которой не хватает в действительной жизни. Оно предназначено «выпрямлять» душу, подобно тому, как «выпрямило» созерцание Венеры душу «скромного, искалеченного, измученного существа», сельского учителя из рассказа Глеба Успенского. Грин мог бы подписаться под словами Тяпушкина о том, что главная цель художника — «вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту человеческого существа, ознакомить человека... с ощущением счастья быть человеком (разрядка автора.— *В. К.*), показать всем нам и обрадовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасными» [14].

Гриновская «Акварель» (1928) — вариация этой неисчерпаемой темы. Неизвестный живописец, нарисовав дом кочегара Клиссона и прачки Бетси, сумел увидеть в нем неведомую его обитателям прелесть, вызвал гордость в озлобленных жизненными неурядицами душах, смягчил их ожесточение: «Клиссон выпрямился. Бетси запахнула на истощенной груди платок... Они прошли еще раз мимо картины, удив-

[14] Г. И. Успенский. Собр. соч. в девяти томах, т. 7. М., ГИХЛ, 1957, стр. 253—254.

ляясь, что направляются в тот самый дом, о котором неизвестные им люди говорят так нежно и хорошо» (5, 458).

Активному, раскрепощающему воздействию искусства посвящена одна из лучших новелл Грина «Черный алмаз» (1916), написанная вскоре после «Искателя приключений». Знаменитый скрипач добивается концерта в тюрьме, где заключен бывший любовник его жены, пошедший из-за любви на преступление. Скрипач хочет унизить врага блеском своей славы, растравить его душу воспоминаниями. Эта затея приводит к самым неожиданным последствиям. Узник, давно мечтавший о воле, но слишком расслабленный, чтобы ее добиться, «глубоко почувствовал всю утраченную им музыку свободной и деятельной жизни» и бежал с каторги. «Такова сила искусства». Скрипач употребил его как орудие недостойной цели и обманулся. «Искусство-творчество никогда не принесет зла. Оно не может казнить. Оно является идеальным выражением всякой свободы» (4, 143).

Трагедия Доггера и заключалась прежде всего в том, что его неодолимо тянуло «употребить свое искусство согласно наклону души — в сторону зла» (3, 270). Когда темные, разрушительные инстинкты побеждали, он рисовал «странные, дикие» вещи: реку, запруженную зелеными трупами; сплетения волосатых рук, сжимающих окровавленные ножи; мертвецов, читающих в могилах пожелтевшие фолианты; сцены разврата; сад, где росли, пуская могучие корни, виселицы с казненными, на огромных языках которых раскачивались, хохоча, дети (3, 265). Его гениальный триптих открывался гимном сияющей женской красоте, а завершался непостижимым пре-

ображением этой красоты в «вожделение омерзительного гада». От противоестественного для подлинного искусства стремления «к тьме» Доггер пытался спастись в противоестественном для подлинного художника существовании мещанина. Его истинным спасением стала смерть.

Пожалуй, искусство, а еще шире — всякое интенсивное духовное творчество (среди персонажей писателя появляются отважные путешественники, изобретатели) было той главной, и чем дальше, тем более бесспорной, возможностью исхода из одиночества и эгоцентризма, а в конечном счете — и служения людям, которую Грин обнаружил в процессе кристаллизации своего мировоззрения.

Именно в этом исходе, многое объясняющем в его собственной жизненной позиции, отказал он и «революционерам» «Шапки-невидимки», и беглецам в экзотические страны, и обывателям вроде Гинча, щедро наделив своих героев прочими автобиографическими чертами.

Иные пути, особенно пути социальные, оставались Грину не столько неизвестными, сколько чуждыми, но сама идея необходимости служения людям вырисовывалась все отчетливее. Повсеместно восторжествовала она в послереволюционном творчестве Грина. Об этом свидетельствует прежде всего рассказ 1918 года «Корабли в Лиссе». Его героя приветствуют «значительным и прелестным наименованием» — «Битт-Бой, приносящий счастье». В гостинице, где ссорятся моряки, с появлением Битт-Боя воцаряется мир: «Взгляд его, улыбаясь, свободно двигался в кругу приятельских осклаблений; винтообразные дымы трубок, белый блеск зубов на лицах кофейного цвета и пестрый туман глаз окружали его

в продолжение нескольких минут животворным облаком сердечной встречи; наконец он высвободился и попал в объятия Дюка. Повеселел даже грустный глаз Чинчара, повеселела его ехидная челюсть; размяк солидно-воловий Ренкор, и жестокий, самолюбивый Эстамп улыбнулся на грош, но по-детски. Битт-Бой был общим любимцем» (4, 249).

Удачливый лоцман — не просто баловень слепой фортуны: это лишало бы образ глубинного смысла. Счастье, которое он приносит людям, не случайно. И потому Грин, противопоставив тем, кто «движется в черном кольце губительных совпадений», «другой, светлый разряд душ», тут же оговаривается: «легкий человек», «легкая рука», — слышим мы. Однако не будем делать поспешных выводов или рассуждать о достоверности собственных догадок» (4, 253). Битт-Бой искренне любит людей и умеет разглядеть в них сквозь грубую, подчас непривлекательную оболочку биение славных человеческих сердец. Его речь, обращенная к капитанам, полна тепла и благодарности: «И как мне выбирать среди вас? Дюк? О, нежный старик! Только близорукие не видят твоих слез о просторе... Дюка люблю. А вы, Эстамп? Кто прятал меня в Бомбее от бестолковых сипаев, когда я спас жемчуг раджи? Люблю и Эстампа, у него есть теплый угол за пазухой. Ренкор жил у меня два месяца, а его жена кормила меня полгода, когда я сломал ногу. А ты... Чинчар, закоренелый грешник, — как плакал ты в церкви о встрече с одной старухой?.. Двадцать лет разделило вас да случайная кровь...» (4, 250).

Вокруг Битт-Боя царит особая атмосфера сдержанного обожания и мужской нежности; его удачливость в морском деле становится как бы естествен-

ной платой за всеобщее доверие. Беззаветность духовной отдачи Битт-Боя писатель резко подчеркивает трагичностью его личной судьбы — человек, приносящий счастье другим, сам давно и неизлечимо болен. Но даже терзаемый предстоящей разлукой с любимой и ожиданием смерти, он постоянно думает об окружающих и находит в себе мужество улыбаться, «как всегда щадя чужое настроение» (4, 250). Профессии Битт-Боя придан явно аллегорический смысл: он ведет людей по опасным и труднопроходимым дорогам жизни.

Мы уже упоминали о том, что идея «Алых парусов» перерастает рамки их сюжета. Эта идея — волшебная сила человеческой мечты. Однако есть в феерии и другая мысль, развивающая тему «Кораблей в Лиссе»: в реальность мечту человека может превратить только другой человек, берущий на себя в этом случае «опасную и трогательную роль провидения». Еще в детстве Грэй «не мог допустить, чтобы при нем торчали из рук гвозди и текла чья-то кровь» (3, 19). В истории с Ассоль он не просто устраивает собственное счастье; Грэй стремится, хотя его альтруизм носит еще весьма ограниченный характер, из поступков своих вывести некую философию человеческих отношений вообще. Так рождаются знаменитые слова: «Я делаю то, что существует, как старинное представление о прекрасном-несбыточном, и что, по существу, так же сбыточно и возможно, как загородная прогулка... Я понял одну нехитрую истину. Она в том, чтобы делать так называемые чудеса своими руками... Когда душа человека таит зерно пламенного растения — чуда, сделай ему это чудо, если ты в состоянии. Новая душа будет у него и новая у тебя» (3, 61).

В 1924 году Грин создал сказку «Гатт, Витт и Редотт», мудрую аллегорию, в смысле и интонациях которой эволюция его мировоззрения сказалась с наибольшей отчетливостью. Трех ее героев волшебник-индус наградил сверхчеловеческой силой, позволяющей им осуществить самые смелые свои мечты. Изображая пути, избранные персонажами, писатель выразил взгляд на истинное предназначение человека. «Прожорливый» Гатт всегда стремился «широко наслаждаться жизнью». Его желания ограничивались «бифштексами, вином и деньгами» (5, 294). Став самым могучим из троих, он сразу же пал жертвой собственной силы, не рассчитав ее как следует.

«Желчный» Витт принялся охотиться на слонов, руками вырывая у них бивни. Но легкость добычи и сознание безнаказанности развили в нем звериную жестокость —«ему доставляло удовольствие разрывать рот львам, давить пальцами рысей и пантер», бросать в животных пудовые камни. Совершенно утратив осторожность, он погиб от укуса крошечной ядовитой змеи, и «гиены поужинали его трупом» (5, 299).

И только «задумчивый, спокойный» Редотт не расходовал бессмысленно своей силы. Он решил работать, как все, и копал землю на прииске, не прельщаясь возможностью «завоевать Африку». Редотт рассчитывал на то, что наступит день, когда вся его сила понадобится ему (5, 300). Этот день настал: рабочих на прииске завалило в шахте землей, и Редотт спас тысячи людей, отвалив от входа в шахту огромную скалу.

Переход формулы «человек с человеком» в формулу «человек для человека», сопровождавшийся изживанием прежнего скептицизма, общим просветле-

нием взгляда на мир, а также сильнейшим приливом творческой энергии и был главным, принципиальным итогом развития гриновской концепции человека, итогом, в подведении которого огромную роль сыграла социалистическая революция. Писатель не изобразил ее непосредственно, как не изобразил непосредственно и других реальных событий эпохи. Но ее великое гуманистическое, созидательное начало проникло в святыя святых творческого метода Грина и ускорило происходившие здесь процессы органической перестройки. Все наиболее значительные произведения Грина написаны после Октября. Трагическая безысходность «Окна в лесу» и «Рая» сменилась ослепительным ликованием «Алых парусов». Их цвет, невзирая на отрицание писателем какого-либо «политического, вернее — сектантского значения» этого «цветового пристрастия» (3, 430), был отблеском зарева революционных преобразований.

Мечты и действительность

Несмотря на то, что художественное мироощущение Грина все шире черпало свои оттенки из красной гаммы, оно до самого конца оставалось далеким от простого и бездумного приятия действительности. Творческая эволюция писателя протекала весьма сложно. Пожалуй, наиболее резко и драматично противоречия между качественно новой концепцией человека и прежними принципами изображения условий существования героя обнаружились в образе Друда из «Блистающего мира».

Друд — почти символ, единственный в своем роде среди главных персонажей гриновских романов символический герой, с предельной остротой воплотивший представление писателя о могуществе человеческих возможностей. Показанный вне друзей (хотя они упоминаются), вне конкретных целей (хотя на них делаются намеки), вне занятий, доставляющих ему средства существования, вне каких-либо бытовых черт, слабостей или пристрастий, Друд воспринимался бы как чистая абстракция, не будь заложено в этом образе такое богатство поэтического содержания.

Друд — богоподобный человек. По поводу спле-

тен, вызванных его выступлением в цирке, повествователь торжественно замечает: «В столбе пыли за копытами коней Цезаря не важна отдельно каждая сущая пылинка» (3, 70). Почти неземные портреты Друда нанизываются друг на друга, создавая некую удивительную иконопись. План его лица от портрета к портрету укрупняется, как бы надвигаясь на читателя и поглощая частности напряженным поэтическим звучанием общего.

Сначала мы видим Друда в отдалении: «Светлый, как купол, лоб нисходил к темным глазам чертой тонких и высоких бровей, придававших его резкому лицу выражение высокомерной ясности старинных портретов» (3, 76). Потом перед нами глаза: «Глубоко ушли глаза; в них пряталась тень, прикрывающая непостижимое мерцание огромных зрачков, в которых, казалось, движется бесконечная толпа, или ходит, ворочая валами, море, или просыпается к ночной жизни пустыня. Эти глаза наваливали смотрящему впечатления, не имеющие ни имени, ни мерила» (3, 106). И, наконец, рисуется духовное потрясение «смотрящего», теряющего способность различать отдельные детали портрета: Руна остановила взгляд на «массивном лбе, полном высокой тяжести, и заглянула в глаза, где, темнея и плавясь, стояло недоступное пониманию. Тогда, во время не большее, чем разрыв волоска, все веяние и эхо сказок, которым всегда отдаем мы некую часть нашего существа,— вдруг, с убедительностью близкого крика, глянули ей в лицо из страны райских цветов, разукрашенной ангелами и феями,— хором глаз, прекрасных и нежных» (3, 118).

Этот высокий тон описания всецело оправдан самим содержанием образа. В Друде, фактически, нет

недостатков, он предельно целен, ясен, гармоничен. Он не говорит с людьми, а почти вещает им. Его монологи, посвященные художественному творчеству, превосходству свободного парения в воздухе, «блистающему миру» своих воздушных путешествий, звучат как нагорные проповеди, пронизанные напряженным поэтическим настроением. Его способности сверхъестественны не только в области полета. Сверхъестественно и его понимание человеческой души, его интуиция.

Увидев Тави, Друд сразу различил в ней «особую песню» и заинтересовался судьбой беззащитного, бесхитростного существа: «С неторопливой, спокойной внимательностью, подобной тому, как рыбаки рассматривают и перебирают узлы петель своей сети, вникал он во все мелочи впечатления, производимого на него девушкой, пока не понял, что перед ним человек, ступивший, не зная о том, в опасный глухой круг. Над хрусталем взвился молоток» (3, 133). И он предлагает Тави руку помощи. А через несколько часов после встречи Друду уже известно непостижимым путем о смерти того негодяя, общение с которым могло осквернить нравственную чистоту девушки. Растлитель душ Торп умирает тем самым утром, когда Тави приезжает в Лисс и знакомится с возвышающим души Друдом. Эта цепь совпадений и противопоставлений в символической системе романа протянута не случайно.

Волшебный дар летающего человека дает ему бесконечные преимущества перед остальными людьми. Обладай таким даром Тарт, он без раздумий покинул бы земной мир ради «блистающего». Блюм объявил бы войну обществу, истребляя непокорных без разбора, а оставшихся держа в трепете и подчи-

нении. Многочисленные Бангоки и Черняки использовали бы свойства Друда, чтобы обеспечить себе легкое, красивое существование на земле, и на этом бы успокоились. Друд не делает ни того, ни другого, ни третьего.

Писатель отказался от множества соблазнительных возможностей, заложенных в сюжете романа, во имя зрелой и выстраданной концепции. Это далось ему тем более нелегко, что богоподобность Друда, ореол избранничества, окружающий героя, явно провоцировали Грина на рецидив индивидуализма. Изучение черновиков романа свидетельствует, что художник боролся с инерцией прежнего творчества, преодолевая привычную логику развития характера. По одному из вариантов, способность к полету настолько отторгает Друда от людей, что он вообще утрачивает «человеческое сознание» [1]. В другом эта идея развита подробно — Друд в бешенстве заставляет Стеббса погасить маяк, потому что привлеченные огнем разбиваются о стекло птицы, «сестры-братья его»; судьба людей на кораблях, «гибнущих при свете точного знания, вооруженных капитаном» [2], ему уже совершенно безразлична.

Между тем Друд, каким мы его знаем, не только гордится особостью своей жизни, но и мучительно переживает изолированность ее, постоянно тянется к человеческому теплу. «Я человек, такой же, как ты»,— говорит он Тави.— «Смотри,— стол; на нем хлеб, яичница, кофейник и чашки; в помещении этом живет смотритель маяка Стеббс, плохой поэт, но хороший друг... Здесь родился и твой образ... а по-

[1] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 3, л. 8.
[2] Там же, л. 146.

том я уже видел тебя всегда, пока не нашел. Вот и все; такое же, как и у других, и люди такие же. Только одному из них — мне — суждено было не знать ни расстояний, ни высоты; во всем остальном значительно уступаю я Стеббсу» (3, 200—201).

Великолепное и могущественное одиночество не удовлетворяет Друда: «Я тебя зову, девушка, сердце родное мое, идти со мной в мир недоступный, может быть, всем. Там тихо и ослепительно. Но тяжело одному сердцу отражать блеск этот; оно делается, как блеск льда» (3, 201). Летя над городом, Друд «развлекается обычной игрой»: он в воображении густо заселяет воздух повседневной городской сутолокой (занятие, которое показалось бы кощунственным Горну, с гневом обнаружившему, что полуостров колонии Ланфиер «загажен расплодившимся человечеством»): «Все звуки, подымающиеся с земли, имели физическое отражение; высоко летели кони, влача призрачную карету, набитую веселой компанией... В стороне скользили освещенные окна трамвая... Тут и там свешивались балконы... Бежал воздушный газетчик, размахивая пачкой газет; кошка стремглав перелезала по невидимым крышам, и гуляющие останавливались над городом, раскланиваясь в теплую тьму» (3, 81). Сокровенная мечта Друда — «приятные, невозможные вещи — что-то вроде восхищенного хора, пытающего, теребя и увлекая его в круг радостно засиявших лиц: и что там, в том мире, где он плывет и дышит свободно? И нельзя ли туда сопутствовать...?» (3, 80).

Порожденные буржуазным строем герои многих научно-фантастических произведений, опираясь на могущественную силу своих открытий, пытались по-

корить мир. Губительные лучи инженера Гарина нужны ему, чтобы установить на земле нечто вроде фашистской диктатуры. Моралью уэллсовского Гриффина было: «Элементарная гуманность годится для обыкновенных людей». Невидимка же считал себя сверхчеловеком. Его размышления о пользе, которую можно извлечь из «невидимости», весьма любопытны: для подслушивания она не годится, так как сам невидимка тоже слышен другим; воровать она помогает, но в малых количествах, ибо украденные вещи остаются видимыми; зато очень удобно бежать или подкрадываться — значит, она хороша при убийстве. Возникает ситуация — Гриффин, contra mundum[3]; озверевший индивидуалист угрожает человечеству террором.

Ситуация эта, с точки зрения класса угнетателей, совершенно естественна — сильный осуществляет право силы. Если бы Друд был Гриффином, министр Дауговет не обманулся бы в своих предположениях: «Взгляните мысленно сверху на все, что мы привыкли видеть в горизонтальной проекции. Вам откроется внутренность портов, доков, гаваней, казарм, артиллерийских заводов — всех ограждений, возводимых государством, всех построек, планов, соображений, численностей и расчетов; здесь уже нет тайн и гарантий... В таких условиях преступление превосходит всякие вероятия» (3, 99). Не обманулась бы в своих честолюбивых надеждах и Руна Бегуэм, умолявшая Друда сделать именно то, чего так опасался ее дядя: «Вам нужно овладеть миром... Америка очнется от золота и перекричит всех; Европа помолодеет; исступленно завоет Азия; дикие племена за-

[3] против мира (лат.).

жгут священные костры и поклонятся неизвестному... Начнут к вам идти... люди всех стран, рас и национальностей... Вы... напишите книгу, которая будет отпечатана в количестве экземпляров, довольном, чтобы каждая семья человечества читала ее...» (3, 118—119).

Правда, Руна наивно рассчитывает, что план этот, начинающийся апелляцией к слепым инстинктам масс и завершающийся изданием своего рода «Mein Kampf», исполним «без динамита и пальбы» (3, 120), однако существо дела остается прежним. Вместо тезиса «герой против мира» Друду предлагается иной — «герой над миром», вместо порабощения насильственного — порабощение идеологическое. Он отвергает замысел Руны: «Без сомнения, путем некоторых крупных ходов я мог бы поработить всех, но цель эта для меня отвратительна» (3, 120).

Каковы же подлинные намерения нового героя в неизменном мире?

Вначале писатель представлял их несколько облегченно, трактуя миссию Друда не столько философски, сколько поэтически. В черновиках романа сохранилась сцена, изображающая, как освобожденный из тюрьмы Друд внезапно появляется в кабинете министра. Перепуганный государственный муж, не решаясь нажать на кнопку звонка, спрашивает беглеца: «Есть ли у вас цель?» «Едва ли,— отвечает Друд.— Но я рассею веселую и таинственную проказу, от которой блестят глаза» [4]. По первым главам романа действительно кажется, будто герой увлечен мальчишескими шалостями, стремится лишь попугать обывателей: «Я... посмотрю, как это сильное ду-

[4] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 3, л. 138.

новение, этот удар вихря погасит маленькое косное пламя невежественного рассудка, которым чванится «царь природы». И капли пота покроют его лицо...» (3, 69).

По мере развития действия «шалости» приобретают все более глубокий смысл: рискуя жизнью, Друд стремится все время беспокоить «невежественный рассудок», напоминать людям об их высоком предназначении, тревожить мещанское самодовольство явлением неведомого. Его мечта — повести «человечество... все разом в страну Цветущих Лучей» (3, 108). В конце концов образ героя становится олицетворением творческих начал жизни вообще. Теперь уже и понятие «вихря» осмысливается иначе — он создан не гасить, а раздувать, должен мчать душу вперед (3, 205).

В то же время возникает тема иных, более «земных» задач деятельности Друда. Тема эта не развита, дана намеками, но чрезвычайно важна для понимания философии романа. «У меня есть дом, Тави,— говорит Друд,— и не один; есть также много друзей, на которых я могу положиться, как на себя» (3, 203). Подробнее об этой стороне жизни героя мы узнаем из монолога «Руководителя», лица столь же символического, как и сам человек «Двойной Звезды» [5]:

[5] Портрет Руководителя вызывает у нас ассоциацию с обликом Сальери: «Полуприкрытый взгляд узких тяжелых глаз... выражал острую, почти маниакальную внимательность... вокруг скул темного лица вились седые, падающие локонами на грудь волосы, оживляя восемнадцатое столетие. Кривая линия бритого рта окрашивала все лицо мрачным светом...» (3, 208). Со «страшной охотой» на Друда, возглавляемой Руководителем, в романе отчетливо начинает звучать пушкинский мотив моцартианства — светлой силы гения, преследуемого бесталанностью мирового зла.

«Он вмешивается в законы природы, и сам он — прямое отрицание их. В этой натуре заложены гигантские силы, которые, захоти он обратить их в любую сторону, создают катастрофы. Может быть, я один знаю его тайну: сам он никогда не откроет ее. Вы встретили его в момент забавы — сверкающего вызова всем... Но его влияние огромно, его связи бесчисленны. Никто не подозревает, кто он,— одно, другое, третье, десятое имя открывают ему доверчивые двери и уши... Неподвижную, раз и навсегда данную, как отчетливая картина, жизнь волнует он, и меняет, и в блестящую даль, смеясь, движет ее... Есть жизни, обреченные суровым законом бедности и страданию безысходным; холодный лед крепкой коркой лежит на их неслышном течении; и он взламывает этот лед, давая проникнуть солнцу во тьму глубокой воды. Он определяет и разрешает случаи, по его воле начинающие сверкать сказкой. Мир полон его слов, тонких острот, убийственных замечаний и душевных движений без ведома относительно источника, распространившего их. Этот человек должен исчезнуть» (3, 209).

Повествование, как видим, развивается по восходящей линии. К концу романа герой обнаруживает достойное применение своему таланту, обретает верного друга — любимую женщину, казалось бы, навсегда расстается с ненавистным одиночеством. Тем более неожиданным представляется на первый взгляд финал «Блистающего мира». Друд, «смеясь, переходит границу, раскинутую страшной охотой», одерживает окончательную и бесповоротную победу над Руководителем. «Я сломан»,— говорит этот страшный персонаж, «само бешенство с дергающимся синим лицом» и «залитыми мраком глазами». Преступ-

ная связь между Руной и Руководителем оборвана. Посвященная мщению жизнь Руны отныне теряет смысл: «смерть... уже решена уснувшей ее душой» (3, 212).

И вдруг это благополучное течение событий, столь удовлетворяющее нашему стремлению к счастливой развязке, беспощадно обрывается, и роман завершается трагическим аккордом, сила которого удвоена его неожиданностью. Расставшись с Руководителем, Руна бесцельно бредет по городу. Внимание ее привлекает толпа людей, собранная уличным происшествием. Войдя в круг, девушка видит мертвого Друда, вероятно упавшего на землю с большой высоты.

В символическом романе писатель сознательно лишает смерть Друда каких-либо естественных, бытовых причин. Отчаяние Руководителя исключает версию убийства. В ответ на предположения о самоубийстве Руна исступленно кричит: «О нет! Вот он — враг мой. Земля сильнее его; он мертв, мертв, да; и я вновь буду жить, как жила» (3, 213).

Земное притяжение оказалось сильнее «подъемной силы» Друда, и «эта крупная душа легла ничком» (3, 214). Еще и еще раз задумываясь над художественной конструкцией романа, мы приходим к выводу, что его развязка имеет жестокую внутреннюю необходимость. Можно, конечно, вспомнить, что роман написан в 1923 году, в период нэпа, когда многие писатели временно потеряли мажорность мироощущения, и объяснить смерть Друда взрывом романтического отчаяния Грина. Но дело в том, что произведение это по всему своему духу далеко не пессимистическое, а образ «летающего человека», как мы пытались показать выше, представляет в значительной мере вершинное достижение гриновской

концепции. Утрата героем «невесомости» вызвана не какими-либо преходящими историческими обстоятельствами. Ее объяснение надо искать в философии и логике образной системы самого романа, в тех основных особенностях гриновского творчества, которые ко времени написания «Блистающего мира» выявились вполне определенно.

Образ Друда стоит в одном ряду с образами Битт-Боя и Грэя. Правда, в отличие от них Друд наделен сверхъестественными способностями и подчас болезненно ощущает свою особость. Он так боится оттолкнуть ею Тави и так ненавидит одиночество, что занимается явным самоуничижением, сводя разницу между собой и Стеббсом к способу передвижения. Писатель придерживается иного мнения — в противном случае Друд уподобился бы персонажам знаменитой сказки, которые израсходовали беспредельные возможности трех желаний на мелочную семейную склоку.

Малые цели не требуют ни больших средств, ни большого таланта. Дар полета выделяет героя Грина из среды людей, ибо сам рожден как высшая форма одухотворенности, раскованности, свободы. Грэй удовлетворился тем, что исполнил роль провидения в судьбе Ассоль. Друд точно так же поступил по отношению к Тави. Но этого ему уже недостаточно. Он мечтает стать провидением для всего человечества. Герой Грина теперь — богоборец, а не просто устроитель чьей-то частной судьбы.

Богоборческое содержание образа Друда ярко обнаруживается в одиннадцатой главе второй части «Блистающего мира», по непонятным причинам изымавшейся из всех изданий романа и восстановленной только в последнем собрании сочинений. В опу-

стевшем храме Руна преклоняет колена перед изображением богоматери с младенцем, испрашивая ответа на свои сомнения. Но благодать не снисходит на нее. Ей чудится «сквозь золотой туман алтаря, что Друд вышел из рамы, сев у ног маленького Христа», которому показывает путь на корабельном компасе (3, 175).

Использование религиозной символики для усиления по существу своему богоборческих идей можно заметить и в «Алых парусах». Слово «Каперна» наводит на прямую ассоциацию с Капернаумом, городом древней Палестины, жителям которого, по евангельскому преданию, Иисус предрек суровую участь за нечестивость (Евангелие от Матфея, гл. II, строфы 20, 23, 24). Мученичество Ассоль в Каперне завершается осуществлением ее мечты, многократно осмеянной капернцами. Появление снаряженного Грэем алого корабля поистине вершит над неверием капернцев некий страшный суд: «Мужчины, женщины, дети впопыхах мчались к берегу, кто в чем был... наскакивали друг на друга, вопили и падали» (3, 63). Единственной возможной верой человека феерия провозглашала веру в мечту, осуществляемую другим человеком.

В сниженном, бытовом плане Грин «богохульствовал» в неопубликованной балладе «У креста старинного, при входе...» [6] Ее героиня Джесси Гарт «уж два дня как ничего не ела». Она молит бога, чтобы он прислал ей «ленту, платье, пищу, башмаки». Вместо бога появляются дьяволы, злорадно объясняющие Джесси, что «Христос не может придорожных девушек кормить». Приняв дьяволов за таких же ни-

[6] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 47.

щих, как она, девушка отдает им последнее пенни. После исчезновения дьяволов Джесси погружается в недолгий сон, а проснувшись, обнаруживает у себя в руках хлеб, два шиллинга и сыр. Вдали она видит двух уходящих матросов «с палками, с мешками за спиной». Очевидна полемичность этого сюжета по отношению к знаменитой в свое время легенде Д. С. Мережковского «Сакья-Муни», умиленно повествующей о милосердии Будды, чье священное изваяние в ответ на дерзновенные речи нищих бродяг отдает им «исполинский чудный бриллиант» из своей короны [7].

Несмотря на целый ряд произведений, наделяющих человека божественной силой, выше которой уже ничего нет, Грин нигде так широко не замахивался на мироздание, как в «Блистающем мире». Здесь меняются сами масштабы изображения, действие переводится в качественно иное измерение. Огромность задуманного добра наталкивается на огромность и неодолимость зла. Стоит гриновскому герою очутиться за пределами частных решений и ограниченного благотворительства, как он один оказывается перед фактом глобальной несправедливости общественного устройства и гибнет под ее тяжестью.

Собственно, эта же тема, хотя уже не в философском плане, а на уровне приключенческого сюжета, прозвучала в «Сокровище Африканских гор», повести, написанной по заказу Горького и редактировавшейся им. Больше того, она подчинила себе все произведение и фактически аннулировала его естественно-географические задачи. Вместо рассказа о путешествии Ливингстона и Стэнли в глубь Африки, по-

[7] Д. С. Мережковский. Полн. собр. соч. т. XXII. М., 1914, стр. 129—130.

лучилась история разорившегося миллионера, бродяги и искателя приключений Гента, нашедшего в дебрях Африки пещеру с несметными сокровищами. Гент решил облагодетельствовать человечество — употребить эти деньги для создания «Общества открытий и исследований во всех частях земного шара». Общество во главе с Ливингстоном должно было бы не просто изучать, но и преобразовывать отсталые страны, нести культуру и богатство малым народам. Замысел потерпел полную катастрофу, пещеру нашли другие охотники, сокровища ее были полностью уничтожены, а сам Гент пал от руки негодяя.

Образ Друда, как и образ Гента, воплотил уверенность писателя в величии человеческого духа. Его гибель была коррективом, неизбежно вносимым в мечту о человеческом совершенстве гриновской философией истории.

Немалую роль в формировании мировоззрения Грина сыграла его связь с эсеровским движением. Можно говорить об этом периоде как о ярких страницах революционной юности писателя, что нередко делается ныне. Можно, наоборот, обходить его молчанием. И можно стараться представить его случайным эпизодом в жизни Грина, якобы очень скоро «ощутившего всю неприглядную сущность этой партии» [8]. Вероятно, ни та, ни другая, ни третья точка зрения не являются справедливыми.

Грин познакомился с эсерами во времена своей солдатчины и был захвачен впервые открывшимися перед ним перспективами классовой борьбы, возможностью уничтожения тирании, идеями народного про-

[8] «Советская книга», 1946, № 8-9, стр. 118.

светительства. Познав несправедливость общественного устройства на собственном опыте, он представлял благодарный материал для революционного воспитания, но, учитывая, «какого склада типом» он был (6, 229),— воспитания последовательного, длительного, глубокого. Этого эсеровская партия с ее политическим авантюризмом, отсутствием четкой программы, беспринципностью и случайностью подбора кадров ему дать не могла.

В революционной работе Грина увлекали скорее романтическая таинственность и постоянные опасности, нежели основательное понимание теории и целей самого движения. О своем свидании с эсером Геккером в Севастополе он вспоминает: «Впоследствии мне рассказывали, что мое обращение с ним носило как бы характер детской игры — предложения восхищаться вместе таинственно романтической жизнью нелегального «Алексея длинновязого» (кличка, которой окрестил меня «Валериан» — Наум Быховский), а кроме того, я спокойно и уверенно болтал о разных киевских историях, называя некстати имена и давая опрометчивые характеристики» (6, 344).

Все это ни в коей мере не ставит под сомнение того факта, что зараженный революционным пафосом Грин был хорошим агитатором среди солдат крепостной артиллерии Севастополя и матросов флотских казарм. Одиннадцатого ноября 1903 года его арестовали, и почти два года он провел в тюрьме. В судебно-следственном деле Севастопольского Военно-Морского суда «О рядовом 213 Оровайского резервного батальона Гриневском и нижних чинах Черноморского флота...» будущий писатель обвинялся в «речах противоправительственного содержа-

ния»[9] и «распространении» революционных идей, которые «вели к подрыванию основ самодержавия и ниспровержению основ существующего строя»[10].

Сам Грин в «Автобиографической повести» характеризует один из эпизодов своей работы в следующих тонах: «Я сказал им (участникам сходки.— *В. К.*) так много и с таким увлечением, что впоследствии узнал лестную для меня вещь: оказывается, один солдат после моего ухода бросил с головы на землю фуражку и воскликнул:

— Эх, пропадай родители и жена, пропадай дети! Жизнь отдам» (6, 346).

Жестокость тюрьмы охладила романтический пыл Грина, хотя он вел себя здесь, как и под судом и следствием, очень достойно[11], а подавление русской революции окончательно убедило его в бессмысленности избранного эсерами пути. К тому же он обрел, неожиданно, свое подлинное призвание — писательство — и отошел от активной политической деятельности. Все дальнейшие мытарства Грина — жизнь под чужой фамилией, две ссылки — были непомерным наказанием за «грехи» юности: карательная машина продолжала двигаться по инерции.

Отношение Грина к эсерам до конца жизни оставалось не столько гневно-критическим, сколько снисходительным отношением взрослого человека к детским забавам. В 1908 году в рассказе «Маленький комитет» он с юмором изобразил «революционера»

[9] ЦГАВМФ СССР, ф. 1025, оп. 2, д. 22, л. 24 об.— 25.

[10] Там же, д. 21, л. 292.

[11] Э. Арнольди совершенно прав, утверждая, что хотя «жестокие условия жизни превратили борца в наблюдателя», «он не переметнулся... по ту сторону баррикад» (Э. Арнольди. Беллетрист Грин.— «Звезда», 1963, № 12, стр. 180).

Геника («Генику двадцать лет... он верит в свои организационные таланты и готов померяться силами даже с Плехановым» — 1, 191), который приехал из центра инспектировать периферийный партийный комитет, но обнаружил, что весь комитет давно в тюрьме, а его функции успешно выполняет маленькая, хрупкая девушка, бывшая посыльная комитета. А в 1931 году с неменьшим юмором вспоминал о своем знакомстве с севастопольскими эсерами: «Киска» была центром севастопольской организации. Вернее сказать, организация состояла из нее, Марии Ивановны и местного домашнего учителя, административно-ссыльного.

Учитель был краснобай, ничего революционного не делал, а только пугал остальных членов организации тем, что при встречах на улице громко возглашал: «Надо бросить бомбу!» или: «Когда же мы перевешаем всех этих мерзавцев!» (6, 344).

Несмотря на легкость гриновского тона, значения его связи с эсерами нельзя недооценивать. Эсерство скомпрометировало в глазах писателя революцию своим бессмысленным терроризмом, разочаровало его в успешности насильственных методов борьбы, а тюрьма и ссылка довершили начатое дело и определили общественные взгляды Грина на много лет вперед.

Вплоть до февраля 1917 года Грин находился на позициях прогрессивности и демократизма либерально-буржуазного толка [12], не поднимаясь в своей по-

[12] Именно с этих позиций написаны «Флюгер» («Новый Сатирикон», 1915, № 9, стр. 6—7), «Встреча» («Новый Сатирикон», 1915, № 12, стр. 7), «Журналист в беде» («Новый Сатирикон», 1914, № 42, стр. 10) и другие произведения.

зитивной программе выше проповеди абстрактных идеалов любви, свободы, природы, правды и красоты. В эпоху последних и решительных классовых боев пролетариата этой программы было явно недостаточно. Неотчетливость ее становилась особенно заметной, когда речь в произведениях Грина заходила о будущем обществе.

До революции Грин смотрел на прогресс весьма пессимистически — его высказывания порой совпадали с самыми мрачными мыслями его героев. Крайне любопытен в этом отношении ответ писателя на анкету «Синего журнала» «Что будет через 200 лет?»:

«Человек ... останется этим самым, неизменным», «леса исчезнут, реки, изуродованные шлюзами, переменят течение... Человечество огрубеет...»[13] Как близки подобным утверждениям слова Барона: «Люди везде скоты» («Третий этаж» — 1, 176) или Блюма: «Придет время, когда исчезнут леса; их выжгут люди, ненавидящие природу» («Трагедия плоскогорья Суан» — 2, 190)!

В рассказе «Убийство романтика» (1915) Грин рисовал «машинный век», механическое общество конца XX столетия. «Ревнители простоты» убивали в нем последних оставшихся «людей с большими сердцами». Художника Эгана осуждали на смерть в 1985 году за то, что его деятельность «идет вразрез с требованиями века»: «Демократии враждебно мечтательное, отвлеченное содержание картин Эгана...»[14]. Но, пожалуй, наиболее беспощадно будущее было изображено в маленьком гротеске «Шедевр» —

[13] «Синий журнал», 1914, № 1, стр. 11.
[14] «Северная звезда», 1915, № 6, стр. 63.

злой пародии на живопись «социалистического», по представлениям Грина, искусства. Социализм Грин отождествлял здесь с предельным утилитаризмом и механистичностью — над входом на выставку 2222 года висела инкрустация из пробки: «Печной горшок (да-с) мне дороже: я пищу в нем себе варю»; пейзажи изображали «грядки, засеянные петрушкой», и «трудолюбивых муравьев»; натюрморты были составлены из «гаек, солдатских пуговиц, сверл, гвоздиков больших и малых и болтов от домкратов»; жанровые картины пропагандировали «полировку дымовых труб» [15].

Февраль 1917 года Грин встретил восторженно. Как эсеры в свое время показались ему единственно возможной революционной силой, так и буржуазно-демократическая революция была принята им за единственно возможную и окончательную революцию. Писателя пьянило и вдохновляло зрелище «волн революционного потока». Против Финляндского вокзала он увидел «нечто изумительное по силе впечатления: стройно идущий полк. Он шел под красными маленькими значками» [16]. Вероятно, именно это впечатление Грин попытался выразить в наброске неопубликованного стихотворения:

В толпе, стесненной и пугливой,
С огнями красными знамен,
Под звуки марша горделиво
Идет ударный батальон [17].

[15] «Свободная Россия», 16 июня 1917 года.

[16] А. С. Грин. Пешком на революцию.— Альманах «Революция в Петрограде». Пг., 1917, стр. 24.

[17] Цит. по журналу «Нева», 1960, № 8, стр. 145.

Февраль вселил в Грина реформистские иллюзии, надежды на подлинный демократизм. Он ждал теперь успокоения «волн революционного потока», которые стали не в меру бурными. Но волны не утихали. Надвигалась новая революция. За какую-нибудь неделю до Октября Грин изобразил восстание в своей стране. На улицах Зурбагана строились баррикады. Противоборствующие партии возглавляли Президион, делающий «все для других», и Ферфас, делающий «все для себя». Не зная, кому отдать предпочтение при всенародном голосовании, избиратели отказывались от обоих вождей. Те принимали смертельный яд, а через несколько дней новый Ферфас и новый Президион начинали борьбу за власть. Социальная история общества в рассказе «Восстание» выглядела как бессмысленное движение по кругу.

Многие гриновские произведения 1917—1918 годов ныне практически недоступны широкому читателю. Это открывает неограниченный простор для сознательного искажения фактов «с лучшими намерениями». Приведем лишь один пример — выдержку из статьи Вл. Сандлера «Как приплыли к нам «Алые паруса»: «Он (Грин.— *В. К.*) видел, как Временное правительство расстреляло мирную демонстрацию третьего июля, и отвернулся от него сердцем своим. В журналах, журнальчиках и газетках, где он был давним сотрудником, у него требовали: «дайте сатиру... на большевиков». Он не отвечал... И все же написал сатиру — рассказ «Восстание», злейшую сатиру на буржуазную революцию» [18]. Это утверждение Вл. Сандлер повторяет, уточняя

[18] «Крымская правда», 6 января 1966 года.

даже, что речь идет о Февральской революции, и в другой своей статье [19].

Дело представлено так, будто реакционные журнальчики и газетки наперебой стремились приобрести у Грина антибольшевистские писания, а взамен получали (и печатали почему-то!) произведения ярко антибуржуазные. Оставим без внимания наивность подобного предположения. Любопытно другое, что высказано оно именно по поводу «Восстания», опубликованного в реакционной амфитеатровской «Вольности» [20], газетке, громко превозносившей Февральскую революцию и уповавшей на твердую власть крупной буржуазии. Высмеивание Грином бессмысленного круговорота политической борьбы в целом совпадало с позициями «Вольности», возмущавшейся «мельканием составов правительства» и симпатизировавшей идее военной диктатуры, которая могла бы такое мелькание пресечь. И хотя содержание рассказа оказалось шире платформы газетки, социальный пессимизм «Восстания» прямо вел писателя к его «новосатириконской» продукции 1918 года (почему-то, кстати, даже не упомянутой в статье В. Вихрова, посвященной специально этой теме [21]): едким выпадам «Реквиема», аллегорическому антидемократизму «Буки-невежи», откровенному снобизму фельетона «Лакей плюнул в кушанье», опубликованного в «Чертовой перечнице» [22].

[19] Вл. Сандлер. Шел по земле мечтатель.— В кн.: А. С. Грин. Джесси и Моргиана. Л., 1966, стр. 15.

[20] «Вольность», 12 (25) октября 1917 г., № 3, стр. 2.

[21] В. Вихров. А. С. Грин в «Новом Сатириконе».— «Крымская правда», 18 июля 1965 года.

[22] «Чертова перечница», 1918, № 1.

Не укладывается, правда, в эту логическую последовательность рассказ «Маятник души», где изображен обыватель, уставший от «потрясений эпохи, принявших хроническую затяжность». Он «привык к выстрелам», «пестрой смене на различных пьедесталах... определенно исторических фигур», голодовкам и видит в «великой революции» лишь одно — «у кого на сапоге дырка, кто пьет валериановые капли и кто где достает масло» [23]. Сообщая, что герой застрелился, рассказчик подводит многозначительный итог: «Мне не было его жалко. Он шел путем зрителя. Между тем грозная живая жизнь кипела вокруг, сливая свою героическую мелодию с взволнованными голосами души, внимающей ярко озаренному будущему» [24].

Нам хочется в связи с этим произведением указать лишь на одно — на его сложность и двойственность. Вл. Россельс справедливо обращает внимание на «жестокую правку», которой рассказ был подвергнут в буржуазном еженедельнике «Республиканец» [25], но все же не следует забывать, что наряду с реверансом в сторону «героической мелодии» жизни «нынешняя действительность» названа «недействительностью», полной «трагедий... перевозбужденного сознания и — озверения» [26], а мелкая драма уставшего мещанина поэтически именуется «трагедией-орхидеей среди этих черных роз и жестких бессмертников» [27].

[23] «Литературное наследство», т. 74. М., 1965, стр. 652.

[24] Там же, стр. 658.

[25] Там же, стр. 644.

[26] Там же, стр. 650.

[27] Там же. Весь тон этот очень похож на тон вычеркнутого в первом наброске «Алых парусов» отрывка: «Иногда завеса, раскрыв-

Можно даже предположить, что Грин в самый момент Октябрьской революции был захвачен могучим движением масс, яркая стихия которого всегда находила отклик в романтической душе писателя. Однако затяжной характер революционной борьбы и ее неприкрашенная суровость вскоре испугали Грина. «Революция пришла не в праздничном уборе, а пришла, как запыленный боец... Если бы социалистический строй расцвел, как в сказке, за одну ночь, то Грин пришел бы в восторг. Но ждать он не умел и не хотел» [28]. В его иронической заметке «Пустяки» звучали ноты подлинного трагизма — героя ночью мучали кошмары, подстерегали голоса: «Бедный русский! Русский! Остановись!» Оглянувшись, видел он «людей, закрывших лицо руками... они мчались и падали... они в крови» [29].

На многое в мировосприятии Грина бросает свет эпизод, рассказанный Н. Вержбицким. Читая как-то в 1918 году статью Вержбицкого о судьбах русского офицерства, удиравшего к белогвардейцам, писатель обратил внимание на мысль автора, что нельзя строго судить солдат и матросов, совершавших насилия над офицерами. «Ты одобряешь матросов, которые привязывают камни к ногам офицеров и бросают их на съедение рыбам?» — спросил Грин. А вечером того же дня, между прочим, заметил, что готов бы и со-

шись, показывала малолюдную улицу, с ее прохожими, внутренне разоренными революцией. Это разорение можно было подметить в лицах даже красногвардейцев, шагавших торопливо, с ружьями за спиной, к неведомым землям» (ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 1, л. 4—4 об.). Как видим, от восторга перед маршем ударного батальона и «красными огнями знамен» здесь осталось немного.

[28] К. Паустовский. Собр. соч., т. 5, стр. 553—554.

[29] «Новый Сатирикон», 1918, № 15, стр. 3.

гласиться со статьей, но все же не стоило разжигать и так накалившиеся страсти.

В зарисовке 1918 года «Колосья» писатель ужасался голоду, заставлявшему одних воровать хлеб на поле, а других охранять его с винтовками и самопалами, беспощадно нацеленными на голодных: «Хлеб ... не будет более волновать нас мирными поэтическими образами: вещи изменили смысл, а люди потеряли его» [30]. «Он был добр, ему претила всякая жестокость» [31],— пишет о Грине Н. Вержбицкий.

Постепенно состояние растерянности у Грина проходит, и его взгляд на мир начинает претерпевать тот самый процесс общего просветления, который мы уже проследили ранее. Отныне будущее выступает в «образе светлого житья», когда «труд бездушный, механичный» должен смениться трудом во имя человека, свободным и прекрасным («Фабрика Дрозда и Жаворонка»).

Пути к достижению этого будущего, однако, представляются автору в совершенно фантастическом виде. Подняться выше символики «зари», «рдяных рыцарей» («Заря»), образа Мечты, для которой ныне «открыты ВСЕ пути» («Движение»), и т. д. Грин не сумел. Не случайно рабочего Якова Дрозда переносил в будущее обернувшийся девушкой волшебный жаворонок: «выйдем из земного ада и на фабрику мою,— ту, что ты в мечтах представил... попадем без промедленья» [32]. Выдумка эта в 1919 году, когда рабочий класс уже практически доказал, что буду-

[30] Цит. по журналу «Советская Украина», 1960, № 8, стр. 103.
[31] Н. Вержбицкий. Светлая душа.— «Наш современник», 1964, № 8, стр. 106.
[32] «Пламя», 1919, № 36, стр. 13.

щее завоевывается революционным действием, а не прекраснодушным мечтательством, выражала вполне определенную творческую позицию.

Грин как бы сознательно отворачивался от крови и жестокости, неизбежно сопровождавшей революцию, и принимал ее в очищенном от страданий и противоречий, возвышенно-романтическом виде. Точно так же и в «Фанданго», созданном спустя много лет после «Фабрики», философия «второй реальности» приобретала некий оппозиционный оттенок, ибо в сверкающий весной и счастьем Зурбаган герой наведывался уже не из антагонистического мира угнетателей, а из голодающего революционного Петрограда.

Со временем полемический пафос Грина совершенно утратил тот характер принципиального несогласия, который заставлял писателя повторять прежнюю попытку «увода» героя из общества. Осталась полемика литературная, прямо связанная для Грина с невозможностью изменить собственный творческий метод. Это о себе говорил он, имея в виду свой непрерывный спор с критикой, когда отстаивал словами Дэзи из «Бегущей по волнам» право и счастье человека, которого «не понимают», «видеть все, что он хочет и видит» (5, 182). В августе 1930 года Грин писал Горькому: «Издательство отказалось... вообще издавать меня,— не по тиражным соображениям, а по следующему доводу...: «Вы не хотите откликаться эпохе и, в нашем лице, эпоха Вам мстит». Алексей Максимович! Если бы альт мог петь басом, бас — тенором, а дискант — фистулой, тогда бы установился желательный ЗИФу унисон» [33].

[33] Архив А. М. Горького, КГ-П, 22-3-8.

Время действительно не понимало Грина, но и он не понимал времени, не признавал его прав на иные требования, а вульгарно-социологические перегибы «ЛЕФа» или рапповцев (лозунги «социального заказа», «литературы факта», «диалектико-материалистического метода») принимал за истинную художественную программу эпохи. Отсюда проистекали нередкие у него выпады против «творчества масс, о котором ныне, слышно, чрезвычайно хлопочут» (3, 82), «литературы факта», «фактов, пропитанных удушливой смолой публицистических и партийных костров» (3, 131), и т. п. Грин пришел в новую эпоху автором многих книг, сложившимся художником, чей метод исключал возможность сколько-нибудь непосредственного отклика на текущие события. Не следует думать, будто это положение, обрекавшее Грина на своего рода романтическое одиночество в современной ему советской литературе, было предметом его постоянной гордости и самолюбования. Он ощущал его как трагедию и даже делал отчаянные попытки выйти из него, принимаясь безуспешно, к примеру, за какой-нибудь очерк о клевероуборочной машине (одной из таких попыток, кстати, была и «Автобиографическая повесть»).

По первоначальному замыслу романа «Дорога никуда» Грин предполагал вывести его героем «несовременного писателя». Этот автобиографический мотив многое объясняет в звучании конечного текста романа — сюжетные мотивировки и персонажи изменились, а сама идея несложившейся жизни осталась. Повествователь в черновике говорил о себе: «С детства меня влекло к природе, к редким, исключительным положениям, могущим случиться в действительности... Я не стеснялся поворачивать реаль-

ный материал его острым или тайным углом. Все невозможное тревожило мне воображение», открывавшее «даже в обыденном» такие «черты жизни», которые «удовлетворяли мой внутренний мир». «Само собой, такие произведения среди обычного журнального материала, рисующего героев эпохи, настроения века, всего современного, только слетевшего с печатного станка жизни, напоминали запах сена в кондитерской» [34].

В то же время Грин в целях самозащиты утрированно представлял себе писателя противоположного склада непременным приспособленцем и конъюнктурщиком, типа знаменитого автора «Гаврилиады» Никифора Ляписа-Трубецкого, высмеянного И. Ильфом и Е. Петровым. Таков в черновиках романа преуспевающий делец Иосиф Мейер, заваливший журналы своей продукцией; каждому журналу он давал то, что от него требовали (семейному изданию — повесть «Очаг», еженедельнику «Воскресное развлечение» — две шарады, геометрическую задачу и описание физического опыта, «журналу радикальному» — поэму «Восстание углекопов»), и если бы появился журнал, посвященный несуществующей науке «тауроскопии», Мейер немедленно принес бы туда статью, «определив метод тауроскопии со всеми вытекающими отсюда следствиями прикладного, исторического и теоретического характера» [35].

Любопытно, что редакторы журналов предъявляют к Ляпису такие же требования, как и гриновские редакторы к его герою («Нам как раз нужны стихи. Только — быт, быт, быт. Никакой лирики...»), а оба

[34] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 11, л. 91 об.— 92 об.

[35] Там же, л. 96 — 96 об.

романа написаны примерно в одно и то же время. Гриновское недовольство было небеспричинно.

Одним словом, анализируя гриновское мировоззрение, взаимоотношения писателя с революционной эпохой, мы должны постоянно иметь в виду всю сложность общественно-политического облика Грина, с одной стороны, выразившего решительный протест против старого миропорядка, с другой — не сумевшего примириться с целым рядом конкретных черт новой действительности, которые противоречили его абстрактно-идеализированным представлениям о будущем. Позиция эта не представляла исключительного случая и была типична для большого слоя русской демократически настроенной интеллигенции, восторженно приветствовавшей Февраль и испугавшейся Октября. Однако не менее важно помнить и другое — подобная позиция не привела Грина в лагерь врагов социалистического строя, как это произошло со многими русскими литераторами, променявшими родину на чужбину и бесславно закончившими свой жизненный и творческий путь в эмиграции.

Конфликты гриновского мира

Мы столь подробно остановились на эволюции мировоззрения Грина потому, что именно здесь кроется объяснение важнейших особенностей его эстетической системы — принципов решения проблемы «герой и общество», приемов обрисовки характера.

С максимальной для своего творчества художественной полнотой показав в «Блистающем мире» героя в высшей фазе духовного развития, Грин не изменил законов окружающего его мира. Это сразу придало типичному гриновскому конфликту крайнюю степень драматизма и предопределило трагическую развязку. Когда-то писатель считал, что с течением времени действительность изменит свой облик, а человек останется неизменным. В вершинных же его произведениях все сложилось иначе: человек рос, совершенствовался, становился способным на чудеса, а мир вокруг него сохранял каменную неподвижность.

Если одиночество прежних героев Грина было следствием их индивидуализма, то в образе Друда слагаемые поменялись местами — индивидуализм стал следствием одиночества. Человеку «Двойной

Звезды» человечество представляется «стадом домашних гусей, гогочущих, завидя диких своих собратьев, летящих под облаками»; если один какой нибудь гусь, «вытянув шею и судорожно хлеща крыльями», ненароком и «запросится,— тоже,— наверх», то «жир удержит его» (3, 80). Да и как иначе может оценивать людей Друд, окруженный стеной непонимания и тупости; Друд, в травле которого участвуют все — от кухонной прислуги гостиницы «Рим» до влюбленной в него женщины; Друд, в лучшем случае имеющий дело с «малыми душами», где «поэзия лежит ничком» (3, 124), а в худшем — с полицейскими агентами?

Мы уже показали выше, что тяжба героя с обществом, достигшая в «Блистающем мире» апогея, красной нитью тянулась через все творчество Грина. Чем больше углублялась эта тяжба, тем более широкие очертания она принимала. Общественные силы, противостоявшие герою, постепенно теряли конкретный социальный облик, а разногласия героя с ними перемещались в плоскость категорий философских, этических, эстетических. В конце концов, мир, в представлении писателя, распался на две группы людей: одна, меньшая, жила в постоянном творческом беспокойстве, страдала, любила, горела, терзалась своими и чужими горестями, делала все, чтобы хоть немного скрасить жизнь на земле; другая, бо̀льшая, пребывала в нерушимом равнодушии и равновесии, свято охраняла «нищенский покой» души (3, 70) и «принимала как издевательство или вызов все, лишенное готовой клетки в ... мозгу, привыкшему к спокойной жвачке» (3, 154).

В то время, как романтические герои писателя блуждали по свету, жадно глотая воздух дальних

странствий, рисковали жизнью и безумствовали, «кухарки и объевшиеся лавочники» отсиживались в четырех стенах, цеплялись за «кастрюли, кровати и горшки с душистым горошком» да «пережевывали свое прошлое» (1, 282), Гриновский штурман «Четырех ветров» рвался показать обывателям «все гавани в мире», но «во всей той окрестности не было ни одного человека, который мог бы его услышать» (1, 278).

Образ мещанина кочует из одного произведения Грина в другое, поворачиваясь к читателю все новыми гранями. «История Таурена» (1913), например, доводила до гротеска черты мещанства, подсмотренные Грином в «революционерах» эсеровского типа. Учитель Пик-Мик проделывал с врагом «проклятых буржуа» Тауреном Байей своеобразный эксперимент — сытно и вкусно кормил его. Анархист быстро забывал громкие фразы, вроде «герои Спарты ели кровяную похлебку», «роскошь развращает тело и дух». Идея погибала... «от телятины» [1]. Однако писатель вкладывал в собирательный образ мещанства содержание неизмеримо более широкое, чем, скажем, культ интересов желудка. Он имел в виду и косную ненависть каперннцев к тому, что «внушительно» и «непонятно» (3, 8), и страх перед необъяснимым, охвативший зрителей цирка во время выступления Друда (стоило только летающему человеку отнести свой полет за счет совершенно анекдотической машины, как страх этот сменялся ликованием), и непреодолимую леность мысли вообще.

Гриновские обыватели панически боятся думать

[1] А. С. Грин. История Таурена.— В кн.: А. С. Грин. Собр. соч., т. 8. Л., «Мысль», 1929, стр. 63.

о чем-либо. Церковного старосту в словах умирающего Рябинина («за гробом один пшик, нуль») приводит в ужас не богохульство, а сама постановка вопроса: «Поверь-ка я ему, как от страха одного похудею... Расстроил он меня. Сорок лет ни о чем не думал, а сейчас, как паршивый студент какой,— мозговать пустился» [2]. Тема задумавшегося обывателя, которого процесс мышления вышибает из наезженной колеи и даже... убивает,— одна из любимых тем Грина. Так гибнут Кассан Зитор в «Луже Бородатой свиньи», герой рассказа «Мат в три хода».

Писателю ненавистен в людях «здравый смысл», не способный подняться выше соображений узкого утилитаризма. «Пошлый опыт — ум глупцов», проклятый Некрасовым в «Песне Еремушке», застилает глаза не только воинствующим обывателям, но и многим вполне положительным гриновским персонажам, невыносимо скучным и прозаичным. Около его Грэев всегда есть Пантены, усматривающие в алых парусах всего лишь остроумный способ перевозки двух тысяч метров контрабандного шелка. У Тоббогана, жениха Дэзи («Бегущая по волнам»), роскошное великолепие карнавала в Гель-Гью вызывает лишь одну эмоцию: «Подумать только, какие деньги брошены на пустяки!» «Это не пустяки, Тоббоган»,— пытается объяснить ему Дэзи.— «Людям нужен праздник хоть изредка». «Тоббоган, помолчав, ответил: «Так или не так, а я думаю, что если бы мне дать одну тысячную часть этих загубленных денег,— я построил бы дом и основал бы неплохое хозяйство» (5, 96).

[2] А. С. Грин. Последние минуты Рябинина.— «Солнце России», 1913, № 4, стр. 3.

Система образов в произведениях Грина строится по закону контраста: герой неразлучен со своим антиподом. Около жизнелюбивой Джесси всегда находится смертоносная Моргиана. Дэзи сравнивает Тоббогана с Гарвеем. Гарвей выбирает между двумя противоположными натурами — Дэзи и Биче, Ганувер — между Дигэ и Молли. Духовное парение Друда подчеркнуто приземленностью Стеббса. Контраст проникает в глубь образа, раздваивает его — Галиен Марк проходит через стадии растительного и интеллектуального существования.

Противопоставление романтического героя обывателю, становясь все шире и шире, перерастает в столкновение поэтического и прозаического начал жизни. В чеховском «Учителе словесности» Ипполит Ипполитыч, изрекающий всем известные истины о том, что «без пищи люди не могут существовать», а «лошади кушают овес и сено», был лишь очень незначительным и наиболее безвредным представителем мира пошлости, окружающего Никитина. В гриновских произведениях этот образ разрастается до размеров главной опасности. Тривиальность мышления становится и эстетически, и этически нетерпимой. Джесси во время завтрака, разбив яйцо, подумала: «Цыпленок не осуществился, погиб...», — и расхохоталась. «В скаредно-жалостной мысли этой... клокотала пышная глупость». Мысль повлекла за собой образ — «чопорный человек явился в общество при всем параде, но забыв надеть штаны. «Цыпленок есть принцип», — сказал он, достойно подрагивая волосатым коленом...» [3]

Тип, подобный чеховскому учителю, но во много

[3] А. С. Грин. Джесси и Моргиана. Л., 1966, стр. 377.

раз более вредоносный, выведен в одном из вариантов «Блистающего мира». Крайнее умственное убожество Ипполита Ипполитыча в гриновском Чарли Бисчере приобретает некий новый и зловещий смысл: он «рассчитал, что все в мире должно приносить какую-нибудь, хотя бы самую капельную, пользишку людям его порядка... «Дети мои,— говорил он, хищно срывая благоухающее растение,— на цветке этом видите вы, как правильно рассчитывает природа каждый свой шаг. Эти штучки называются лепестки. Среди них помещаются тычинки и пестик...» Он перечислял, одно за другим, весь божественный инвентарь... ароматного чуда...» [4]

Излюбленный гриновский «конфликт — не столкновение прекрасного вымысла и грубой реальности, как представляют его многие, а борьба поэтического взгляда на мир с так называемым «здравым смыслом» мещанина» [5]. Конфликт этот абсолютизируется, смыкается с темой борьбы добра и зла вообще, реальные классовые очертания общества утрачиваются. Открывая мир в творчестве своем заново, художник многократно трансформирует и не только «остраняет», но и в значительной мере отстраняет собственную социальную практику.

Классовое деление общества будто бы входит в предпосылку описываемых Грином событий, но очень быстро утрачивает свое значение и сменяется конфликтом иного рода. В «Блистающем мире» оно дано уже на пятой странице романа — производится своеобразный «социальный разрез» цирковой публики.

[4] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 3, л. 192.

[5] Ю. Ханютин. И не зацвела ивовая корзина...— «Литературная газета», 22 августа 1961 года.

«Ложа прессы была набита битком»; «была также полна ложа министра»; «все ложи, огибающие малиновый барьер цветистым кругом, дышали роскошью и сдержанностью нарядной толпы» — это собран воедино цвет общества, аристократия, представители власти, сильные мира сего. «Выше кресел помещалась физиономическая пестрота интеллигенции, торговцев, чиновников и военных»; «еще выше жалась на неразгороженных скамьях улица — непросеянная толпа: те, что бегут, шаркают и проплывают тысячами пар ног». И, наконец, над ними, за высоким барьером, «на локтях, цыпочках, подбородках и грудях, придавленных теснотой, сжимаясь шестигранно, как сот, потели парии цирка — галерея» (3, 70—71).

«Парии цирка» в таком описании выглядят и париями общества. В дальнейшем в романе время от времени проскальзывают упоминания о неоднородности изображаемого мира — действие происходит не только в роскошных особняках Дауговета и Руны, но и в старом, грязном доме Сан-Риоля, где снимает комнату Тави и где «ютится ремесленная беднота, мелкие торговцы, благородные нищие и матросы» (3, 177). Но все слои общества сливаются в итоге в единую косную массу, которой противостоят лишь несколько человек, группирующихся вокруг Друда.

Социальное положение гриновских героев обозначено лишь в самых общих чертах. На высших ступенях общественной лестницы гриновского мира находятся владельцы несметных богатств, подлинные рыцари наживы, люди, лишенные каких-либо нравственных критериев. Об Авеле Хогтее, чьими алмазами можно было бы нагрузить броненосец, в «Гладиаторах» сказано: «Человек, придумавший и выполнивший столь затейливые и грандиозные преступле-

ния,— единственно удовольствия и забавы ради,— что, когда они будут описаны все, многими овладеет тяжесть, отчаяние и ярость бессилия» (4, 340). Грас Паран в «Бегущую по волнам» введен деловой справкой: «Ему принадлежит треть портовых участков и сорок домов. Кроме капитала, заложенного по железным дорогам, шести фабрик, земель и плантаций, свободный оборотный капитал Парана составляет около ста двадцати миллионов» (5, 106). Впоследствии его имя упоминается в связи с организацией бандитской вылазки на карнавале в Гель-Гью. Он остается лицом, действующим за сценой, но косвенно говорят о Паране портреты двух его сообщников: «Первый напоминал разжиревшего, оскаленного бульдога», второй «был широкоплеч, худ, с угрюмо запавшими щеками... и собранными... в едкую улыбку чертами маленького мускулистого лица...» (5, 104). Собеседник Гарвея называет этих людей «акулами».

В то же время целый ряд персонажей гриновских произведений поставлен как бы вне социальных категорий. Богач Ромелинк, чтобы заглушить «холодную тоску духа», бесконечно переезжает из страны в страну и испытывает скуку от нескончаемых разговоров за табльдотом «о колониальной политике» и «биржевых ценах» (2, 4). Скучны такие разговоры и автору — его занимает психологическая коллизия. Богач Ганувер, обладатель золотой цепи, сам себя называет «одним из случайных людей, которым идиотически повезло и которые торопятся обратить деньги в жизнь, потому что лишены традиции накопления» (4, 82). Ганувер относится к деньгам как прожигатель фамильного наследства. Для общества, превратившего деньги в капитал, это нестерпимо, и бандит Август Тренк защищает, в сущности, классовые ин-

тересы, говоря: «Вы сделали преступление, отклонив золото от его прямой цели — расти и давить...» (4, 109). Но в одном эстетствующий Ганувер вполне похож на какого-нибудь Граса Парана — ему безразлично, в чем «вываляно» его золото: «в нефти, каменном угле, биржевом поту, судостроении...» (4, 41). Однако не следует принимать это безразличие за проявление классового аморализма — социальный смысл здесь случайно возникает из чисто сюжетного задания.

В мире, где золото решает все, герои Грина должны обладать состоянием, чтобы гарантировать себе свободу действий и независимость. Поэтому материальная обеспеченность сплошь и рядом аксиоматично заложена в характеристику главных персонажей. Ее источники упоминаются в самых общих чертах, для того только, чтобы как-то удовлетворить естественно возникающие у читателя вопросы. Такими ничего не значащими вставками прослоен, например, весь рассказ Томаса Гарвея в «Бегущей по волнам»: «В ожидании денег, о чем написал своему поверенному Лерху...» (5, 6); «Лерх ответил, по своему обыкновению, сотней фунтов...» (5, 7); «я в состоянии заплатить, сколько надо...» (5, 22); «...месяца три был занят с Лерхом делами продажи недвижимого имущества, оставшегося после отца»; «к тому времени я выиграл спорное дело, что дало несколько тысяч, весьма помогших осуществить наше желание» (5, 172).

Не нанося положения большинства главных своих героев на социальную карту, Грин добивается большой свободы в развитии сюжета и зачастую подчиняет судьбу персонажей авторской воле. Но иногда ощущение социальной логики развития событий ока-

зывается сильнее субъективных симпатий Грина. Это ярко обнаруживается в развязке истории того же Ганувера. В его образе мир отживающий и мир современный вступают в неразрешимое противоречие, усугубляемое милым сердцу Грина демократизмом героя: он не только попирает законы обращения капитала, но хочет еще и подчинить свое золото скромной, воспитанной бедностью Молли, не понимая, что между ним и женой психологически «станет двадцать тысяч шагов», которые нужно сделать, чтобы обойти все залы его дворца (4, 109). Писатель любит людей типа Ганувера — аристократичных, щедрых, с экзотически изобретательной фантазией, изысканным вкусом, одним словом, качествами, названными в «Алых парусах» «грэизмом». Но в изображаемом им обществе есть черты, которые несовместимы с субъективной произвольностью «грэизма», ибо сами предписывают человеку нормы поведения. И в эпилоге романа мы узнаем о полном крахе планов Ганувера: архимиллионер умер через три дня после свадьбы, не успев даже составить завещания (в либретто фильма по роману[6] концовка звучит еще более определенно — во время эпидемии желтой лихорадки дворец национализирован и превращен в госпиталь; таким образом, баснословное богатство Ганувера впервые выведено за пределы целей частного благотворительства и начинает приносить объективную пользу людям).

Не обозначены не только социальные, но и профессиональные признаки героев Грина. «Кто вы такой?» — спрашивает в «Золотой цепи» Санди у Дюрока и получает ответ: «Я — шахматный игрок». Ответ принят всерьез, он не разочаровывает, а укреп-

[6] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 2, ед. хр. 7.

ляет восхищение Санди: «Игрок — значит молодчинище, хват, рисковый человек» (4, 46). Разговор такого рода гораздо раньше уже происходил в «Синем каскаде Теллури», где Изотта допытывалась у Рега: «А ваша профессия?» «Я делаю все то, где другие отступают по недостатку сообразительности, смелости или воображения»,— сообщал ей Рег (2, 108).

Все грииовские бродяги, искатели приключений, моряки, контрабандисты, охотники, ученые, путешественники, литераторы действительно по натуре — игроки, но играют они в особую игру, своего рода этическое соревнование, где победа всегда присуждается мужеству, верности, чести, благородству. В этой игре социальная лестница превращена Грином в «эскалатор»: ее непрерывное движение делает разницу между верхними и нижними ступенями чистой условностью. Герои Грина случайно становятся миллионерами («Вперед и назад») и, будучи «романтиками», легко расстаются с богатством («Огненная вода» — 5, 448).

В каждом своем произведении писатель идет по одному и тому же пути: *создает какую-нибудь общечеловеческую ситуацию, возможную в любом основанном на социальном неравенстве обществе, и извлекает из столкновения добра и зла определенный этический смысл.*

Рассмотрим этот принцип на примере «Алых парусов».

Грин произвел в повести на редкость четкое социальное деление. На одном полюсе общественного неравенства находится маленький рыбацкий поселок. Все здесь, кроме богатого трактирщика, живут «в работе, как в драке». Бедные из беднейших в поселке — Ассоль с Лонгреном. Мать Ассоль умерла в нищете —

не было почти ни одной семьи, где она «не взяла бы в долг хлеба, чаю или муки» (3, 4). Немногим лучше приходится и ее выросшей дочке: Ассоль «не взвешивала и не мерила, но видела, что с мукой не дотянуть до конца недели, что в жестянке с сахаром виднеется дно, обертки с чаем и кофе почти пусты, нет масла..» (3, 41).

На другом социальном полюсе высится феодальный замок Грэев, где самое важное для «надменных невольников» своего положения и богатства — прожить жизнь «по известному, заранее составленному плану» и пополнить после смерти собственным портретом галерею предков «без ущерба фамильной чести» (3, 18—19). Лонгрен не может прокормить единственного ребенка, а единственный сын Лионеля Грэя любуется на кухне корзинами, «полными рыб, устриц, раков и фруктов» (3, 21). Аристократы живут скучно, но изысканно. Каперннцы — скучно, дико, грубо. Их «рослые женщины с густыми бровями и руками круглыми, как булыжник» (3, 17), пьют водку стаканами, не уступая мужчинам. Их дети воспитаны «в грубом семейном начале, основой которого служил непоколебимый авторитет матери и отца» (3, 9). Их чувства по-животному примитивны и напоминают «бесхитростную простоту рева»: «здесь ухаживали, ляпая по спине ладонью и толкаясь, как на базаре» (3, 43). У них «...не поют песен. А если рассказывают и поют, то... истории о хитрых мужиках и солдатах, с вечным восхвалением жульничества... коротенькие четверостишия с ужасным мотивом...» (3, 14—15).

Антипатии писателя к каперннцам, не простившим Лонгрену его духовного превосходства, не умеющим любить, говорящим преимущественно на «истериче-

ском языке сплетни», выражены вполне недвусмысленно. Антипатичны ему и обитатели замка, хотя время от времени Грин стремится найти в них нечто человеческое. Лионель Грэй, например, «узнает себя» в благородном негодовании сына. Лилиан Грэй, знатная дама, «чья тонкая красота скорее отталкивала, чем привлекала», «наедине с мальчиком делалась простой мамой, говорившей любящим, кротким тоном те самые сердечные пустяки, какие не передашь на бумаге...» (3, 23).

Если мы обозначим население Каперны словом «народ», Грэя назовем представителем господствующих классов, а исполнение им роли провидения посчитаем филантропическим мероприятием, посильным только для богача, то тем самым успешно совершим вульгарно-социологическую подтасовку фактов, которые могут стать понятными только в свете эстетического анализа.

Попробуем, однако, посмотреть на «феерию» с иной, более широкой и непредвзятой точки зрения, разобраться в ее замысле, учесть органические особенности таланта и метода художника, вслушаться в объективное звучание его произведения.

Тема «Алых парусов» отчетливо сформулирована в словах Грэя: предназначение человека на земле в том, чтобы «делать так называемые чудеса своими руками» и дарить их людям. Понятие чуда в данном случае лишено каких-либо сверхъестественных признаков. Это и добрый поступок, и благородное движение души, «улыбка, веселье, прощение, и — вовремя сказанное, нужное слово» (3, 61). Мир, окружающий гриновских героев, жесток, скуп даже на такие, казалось бы, всем доступные вещи. Носителями «чудес» в нем являются редкие люди «изысканно нервной

жизни», выделяющиеся среди общей массы, как «прелестная печаль скрипки» выделяется в «ровном гудении солдатской трубы» (3, 43). Из многообразия социальных отношений Грином выключен и подробно рассмотрен только один тип отношений — этический. Все остальное приобретает второстепенный характер и призвано лишь подчеркнуть психологическую исключительность героя, поведение которого является в то же время, с точки зрения автора, нормой человеческого поведения, потенциально достижимой для каждого.

Каперна и фамильный замок Грэев противопоставлены как два собирательных образа, в самых общих чертах характеризующих социальные противоречия действительности. Если бы в основу сюжета были положены эти противоречия, Грин превратился бы в писателя совершенно иного склада. Но для него гораздо важнее другое — те этические контрасты, которыми пронизана жизнь людей на любой ступени социальной лестницы.

И Ассоль, и Грэй переросли свою среду. Одна должна пронести мечту сквозь насмешки и издевательства, проявив колоссальную силу внутренней сопротивляемости. Другой — преодолеть беспощадную равнодушность феодальной касты, стремящейся превратить живого человека в очередной портрет фамильной галереи. И с этой точки зрения для писателя существенны уже не имущественные различия в социальном положении героев, а их этическое единство. Мир богатых и бедных незаметно трансформируется Грином в мир хороших и плохих. Способности Ассоль и Грэя творить добро, мечтать, любить, верить противостоит фактически только один лагерь, объединяющий и бедняков-капернцев, и богачей-аристокра-

тов — лагерь косности, традиционности, равнодушия ко всем иным формам существования, кроме собственных, говоря расширительно, *лагерь мещанства*.

Население Каперны представляется Грину, конечно же, не народом, а «чернью», в пушкинском смысле слова. Вместе с тем каперницы — понятие неоднородное. Ведь Ассоль и Лонгрен — тоже жители рыбацкого селения. И около них есть простые, славные люди: соседка Лонгрена, взявшая на себя после смерти Мери заботы о ребенке; прямодушный угольщик, способный представить, как цветет ивовая корзина. Точно так же создается и некий противовес надменной монолитности аристократического лагеря: кухарка Бетси, философствующий погребщик Польдишок, косноязычный, милый Летика, странствующие музыканты, словом, все, кто группируется вокруг Артура Грэя. Внося в расположение образов реалистические коррективы, Грин постоянно смягчает и уравновешивает тяготение собственной системы к предельным обобщениям.

Несомненно, что в подмене социальных категорий этическими — одна из самых уязвимых сторон творческого метода Грина, сказавшаяся и в скептическом взгляде на возможность переустройства общества, и в глухоте ко многим новым явлениям социальной действительности, и в утопическом прекраснодушии представлений о морали. Мечтая о бескровной, постепенной революции и возлагая надежды на самоусовершенствование человека, Грин впадал в своеобразное модернизованное толстовство. С одной стороны, его герои всячески противились насилием частному злу, с другой — не доводили этого насилия до попытки радикального преобразования общества.

Революция представляется Грину прежде всего внутренней переделкой человека, этической переплавкой. Несмотря на уроки революции, писатель продолжал, вероятно, уже в планетарном масштабе, надеяться на время, «когда начальник тюрьмы **сам** выпустит заключенного», а «миллиардер подарит писцу виллу... и сейф» (3, 61). Иллюзии относительно «хороших» миллиардеров заметны во многих произведениях Грина. Один из таких богачей — Аспер (рассказ «Вокруг света»), затеяв хладнокровное издевательство над изобретателем Жилем, внезапно отказывался от своей затеи и даже произносил под занавес совершенно немыслимые для капиталиста слова: «Увы! Деньгами не сделаешь и живой блохи» (4, 189).

Когда «акулы» гриновской страны становятся сентиментальными добряками, в произведениях Грина начинают звучать фальшивые ноты. Вероятно, писатель понимал опасности, возникающие при чрезмерном приближении его представлений о должном к разрушительной логике реальности, и потому старался проложить этические магистрали своего мира в некоем социально нейтральном пространстве.

Уверенность Грина в неизменяемости общества была тесно связана с изображением конфликта между обывателями и романтиками как конфликта не только главного, но и вечного. Обывательщина разрослась в глазах художника до размеров неистребимой силы. Отчетливее всего это было сформулировано, пожалуй, в «Наследстве Пик-Мика», в главке «Ночная прогулка». Рассказчик путешествовал по ночному городу с неким символическим спутником. «Тот, о котором говорят **он**», важно изрекал прописные истины. В его «лакированной душе» жили претензии на глубоко-

мыслие и даже поэтичность. Перед решеткой гастрономического магазина он сокрушался по поводу «остатков живого существа», перед ювелирной витриной — о «продажной человеческой душе». Встретив уличную женщину, это «печальное человеческое животное» произносило проповедь, полную ханжества и самодовольства: «Видите, я говорю с вами вежливо, ничем не подчеркивая разницы нашего положения. Вы — проститутка, живете скверной, уродливой жизнью и умрете в нищете, в больнице, или избитая насмерть, или сгнившая заживо. Я же человек общества, у меня есть благородная, чистая жена и нервная интеллектуальная жизнь... Итак, вот папироса, дитя мое; смотрите — я сам зажигаю вам спичку. Я поступил хорошо».

К концу прогулки рассказчик убил своего спутника «широким каталонским ножом. Но он воскрес прежде, чем высохла кровь на лезвии, и высокомерно спросил:

— Чем могу служить?»

Изумленный, рассказчик «стал душить его, стискивая пальцами тугие воротнички, а он тихо и вежливо улыбался» (3, 320).

Внутреннее деление гриновского мира проходит не по линии реального и фантастического, не по линии обстоятельств, как принято нынче думать. Оно, в конечном счете, лишь выражает духовное «расслоение» героев. Одну страну населяют любимые персонажи писателя, воплотившие его представления о должном в человеке. Другая страна — та символическая «упрямая страна дураков», где ходят, «выпячивая грудь», с ножами за пазухой, где царят «свои нравы, мировоззрения, свой странный патриотизм», где живут под лозунгом: «Что нам до этого» (4, 48—

49). В «Золотой цепи» страна эта многозначительно названа «Сигнальным Пустырем».

Разоблачение мещанства было сквозной и характернейшей темой нашей литературы, темой, которая развивалась от од и сатир русского классицизма через все великие творения XIX века к творчеству Горького и советских писателей 20-х годов, где она наполнилась новым, многообразнейшим и актуальным содержанием, связанным с послереволюционной эпохой. В этом смысле Грин целиком в русле устойчивых традиций отечественной литературы. Одновременно он с этими традициями в известном смысле расходится, ибо русская литература всегда вкладывала в понятие мещанства определенное историческое, «конечное» содержание, а Грин превратил его в общечеловеческую, вечную категорию.

Считая, что обывателя ни переделать, ни истребить нельзя, Грин возложил все надежды лишь на часть человечества, которая способна к духовному развитию, а задачу художника ограничил созданием неких этических образцов для нее. В его черновиках сохранилась выразительная запись:

«2 художника.
1-й — идейный худ.
2-й — просто художник.
1-й — проповедует.
2-й — творит...
1-й — поучает.
2-й — совершенствует...» [7]

Поставив своей целью совершенствовать читателя, не поучая его и не проповедуя каких-либо конкрет-

[7] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 62, л. 1.

ных социальных идей, апеллируя исключительно к нравственному чувству человека, Грин выработал твердый этический кодекс поведения героя и превратил сюжет в своеобразную серию нравственных испытаний.

Нам думается, в прямой связи с этим положением, что репутация Грина прежде всего как приключенческого писателя, мастера авантюрного жанра[8] уводит в сторону от понимания подлинного существа его творчества.

Сюжетное мастерство писателя действительно вряд ли может быть поставлено под сомнение. Дело не только в том, что он создал интересные образцы приключенческого романа и повести («Золотая цепь», «Ранчо «Каменный столб»), детективной новеллы («Мебелированный дом», история убийства Геза в «Бегущей по волнам»), романа путешествий («Сокровище Африканских гор») и т. д.— образцы, немыслимые без свободного владения секретами фа-

[8] Репутация эта, сохранившаяся до сих пор, была очень крепкой в 20-х годах. Не случайно, задумав коллективный авантюрный роман «Большие пожары» с участием двадцати пяти крупнейших советских писателей (в том числе А. Толстого, Л. Леонова, В. Каверина, Мих. Зощенко и др.), редакция «Огонька» за первой главой обратилась именно к Грину (глава под названием «Странный вечер» была опубликована в первом номере «Огонька» за 1927 г.). Сейчас уже делаются попытки взглянуть на творчество Грина с иной точки зрения. Лев Никулин в статье «Все решает талант» писал: «...совсем лишнее в спорах о жанре приключений привлекать в качестве аргумента поэтические, восхитительные произведения Александра Грина, рассказавшего о фантастической стране своей мечты» («Литературная газета», 17 февраля 1966 года). Из слов Никулина, правда, можно сделать вывод, будто произведения Грина следует «приписать» к жанру фантастическому. В дальнейшем мы покажем, что и это было бы совершенно неверным.

бульной увлекательности. Дело также и не в том, что многие гриновские рассказы по эффектности замысла и развязки сделали бы честь даже такому виртуозу новеллистического сюжета, как О'Генри (достаточно вспомнить «Пропавшее солнце», «Загадку предвиденной смерти», «Леаля у себя дома», «Веселого попутчика»).

Грин ищет острый, выразительный сюжет для любого своего произведения, ибо всюду изображает «настроение сильных натур, поставленных в исключительные обстоятельства устремления к цели» [9]. Без редкостно развитой техники сюжетосложения, которую мы не имеем здесь возможности подробно рассматривать, он не мог бы стать первоклассным новеллистом, художником, чьи романы тоже по существу представляют сложные, многособытийные новеллы.

Ю. Олеша в связи с рассказом «Огонь и вода» говорит: «Наличие в русской литературе такого писателя, как Грин, феноменально. И то, что он именно русский писатель, дает нам возможность не так уж уступать иностранным критикам, утверждающим, что сюжет, выдумка свойственны только англо-саксонской литературе» [10]. Вместе с тем Ю. Олеша решительно восстает против обвинения Грина в «подражании Эдгару По, Амброзу Бирсу», причем восстает, имея в виду именно сюжетосложение: «Как можно подражать выдумке? Ведь надо же выдумать! Он не подражает им, он им равен, он так же уника-

[9] А. С. Грин. Список рассказов, могущих быть включенными в книги.— Отдел рукописей ИМЛИ АН СССР, ф. 95, оп. 1, ед. хр. 3, л. 1.

[10] Ю. Олеша. Из литературных дневников.— «Лит. Москва», сб. второй, 1956, стр. 738.

лен, как они»[11]. Речь о влиянии в данном случае действительно может идти только в плане самых общих параллелей, мало что открывающих нам в творчестве сопоставляемых писателей.

Сейчас, вероятно, уже никто не решится утверждать, что Грин кому-либо «подражает». А. Хайлов справедливо переводит вопрос из области «подражания» и влияний в плоскость «связей»: «...в гуманистических устремлениях Грин близок русскому классическому реализму... И однако же, совершенно нет причин спешить мимо его литературных связей с иностранными авторами. Ведь Грин... приобщил литературу к формам и приемам, для русской словесности не вполне обычным»[12]. Конечно, определенные творческие импульсы от западноевропейской литературы Грин получал, но думается, что импульсы эти не принимали не только вида прямых зависимостей, но и даже сколько-нибудь отчетливо просматриваемых параллелей с какими-то конкретными зарубежными писателями.

Весьма показательна эволюция взглядов на проблему «иностранности» Грина у А. Роскина. Если в первой статье о Грине критик называл материал его произведений «чужеземным», «импортным сырьем»[13], то через несколько лет он пришел к выводу, что острая авантюрная фабула, иностранные имена героев, экзотика — все это для Грина «только литературный грим» и что он «больше тяготел к неторопливым размышлениям о чувствах и мыслях своих

[11] Ю. Олеша. Из литературных дневников, стр. 737.

[12] А. Хайлов. В стране Александра Грина.— «Дон», 1963, № 12, стр. 173.

[13] А. Роскин. Судьба писателя-фабулиста.— «Художественная литература», 1935, № 4, стр. 7.

героев, чем к суетливому рассказу об их приключениях» [14].

Не отрицая в принципе возможности «связей», мы не беремся, однако, их устанавливать, так как это потребовало бы серьезного вторжения в сферу зарубежной литературы.

Нас интересует сейчас другое — то, чем Грин «выламывается» из зарубежных стандартов авантюрного жанра.

При всех неоспоримых сюжетных достоинствах произведений Грина стоит задуматься по поводу нападок Мих. Левидова именно на эту, наиболее неуязвимую, казалось бы, сторону его творчества [15]. Любопытно, что рассказ, названный Олешей, поражая своей фантазией, свидетельствует как раз об отсутствии в произведениях Грина черт авантюрной литературы. История человека, который стремился к своей семье, погибшей при пожаре в тридцати верстах от него, с такой неукротимой силой желания, что пересек по воде залив, даже не заметив отсутствия земли под ногами, не отличалась ни умело построенной интригой, ни неожиданностью развязки, ни богатством событий. Сюжет этого рассказа был, используя слова Белинского, лишь предельно обнаженной «формой мысли» художника, выраженной им с прямотой и одержимостью, подобной состоянию самого героя.

Фактически «Огонь и вода» просто варьировал излюбленную тему Грина — тему неограниченности человеческих возможностей. Точно так же у Грина выделяется и ряд других сквозных сюжетов, отли-

[14] А. Роскин. «Золотая цепь».— «Литературная газета», 30 августа 1939 года.

[15] Сюжеты его... бедны, однолинейны... Не в сюжетах искусство Грина» (Мих. Левидов. Героическое.— «Литературная газета», 15 февраля 1935 года).

чающихся лишь своей инструментовкой: история о том, как воплощаются в жизнь шутка, сказка, обман, положена в основу «Алых парусов», «Сердца пустыни», «Зеленой лампы», «Бархатной портьеры»; многочисленные «уходы» из общества в чудесную страну осуществляются в «Пути», «Далеком пути», «Системе мнемоники Атлея», «Фанданго»; мотив промелькнувшего времени господствует в «Волшебном безобразии», «Крысолове», «Браке Августа Эсборна»; облагораживающее, спасительное воздействие искусства показано в «Черном алмазе», «Акварели», «Элде и Анготее»; тема иллюзорности и обременительности богатства звучит в «Золотом пруде», «Золотой цепи», «Огненной воде» и т. д. Два гриновских рассказа — «Позорный столб» и «Сто верст по реке» заканчиваются одинаково: «Они жили долго и умерли в один день» (2; 71, 169).

Пожалуй, можно даже говорить о *дидактичности* как характерной черте гриновского сюжета. Парадоксальное сочетание настойчивого, последовательного проведения через формы сюжета одной и той же идеи (проведения, подчас наносящего прямой ущерб фабульности) с огнеметным фейерверком событий, свойственным литературе авантюрного жанра, придает гриновской сюжетике неповторимое своеобразие.

В некоторых случаях во имя своей нравственной «сверхзадачи» Грин идет на прямое «заклание» фабулы. Так построена, к примеру, «Элда и Анготея». Ее замысел открывает увлекательнейшие возможности: друг умирающего героя совершает «ложь во спасение» — приводит к его постели женщину, внешне похожую на жену Фергюсона, загадочно исчезнувшую много лет назад. Анготея, по маниакальному

убеждению Фергюсона, заблудилась когда-то в «зеркале», пройдя однажды в овальное отверстие скалы, которая рассекала горную тропу на две зеркально подобные части, и не вернувшись оттуда. Образ Анготеи полуреален, окутан поэтической дымкой. Это, в сущности, мечта умирающего о давно утраченном Прекрасном. Элда должна сыграть Анготею, чтобы скрасить Фергюсону последние минуты жизни. Вместе с тем актриса представляет антипод воплощаемого образа — жадную и вульгарную женщину, помышляющую лишь о хорошем гонораре. Мотив «зеркала», поглощающего лучшее в самом существе оригинала и возвращающего лишь внешне подобное отражение, приобретает особый смысл в этой талантливо придуманной ситуации «двойничества».

В «Элде и Анготее» Грин обращается к теме, неоднократно использованной в западноевропейской литературе. Первый толчок в этом направлении получен им, вероятно, от «магической трилогии» Франца Верфеля «Человек из зеркала». В то же время традиционная ситуация своеобразно переосмыслена и обновлена писателем. Верфелевское зеркальное отображение, как и портретное изображение Дориана Грэя в повести Уайльда, представляет некую условную материализицию духовного облика персонажа. Грин делает символического двойника реальностью, этически совершенно разобщая его при этом с «оригиналом». Персонажи меняются ролями — внешнее сходство лишь подчеркивает их внутренний контраст, убийственно характеризующий двойника. Иное звучание приобретает и мотив «зеркала», особенно часто встречающийся в черновых набросках писателя. «Зеркало» как бы повторяет действительность, но уже

в ином, несуществующем ее измерении — измерении гриновского мира, и символизирует «дверь» в этот мир. Подлинная Анготея «ушла» в зеркало, которое по природе своей не способно возвращать отражение, ибо «поглощает» оригинал. Естественно, что в подобной системе изображения «двойничество» не может быть ничем иным, кроме мистификации.

Трудно представить, сколько поворотов сулил бы сюжет рассказа, если бы автор стремился к увлекательности. Но Грин исчерпывает интригу молниеносно, уже в завязке: мы с самого начала знаем о готовящемся обмане, с самого начала уверены, что талантливая актриса Элда хорошо сыграет свою роль, и с первых же строк не сомневаемся в моральных качествах героини («я думаю, что мы это обстряпаем», «доброму вору все в пору»,— говорит она по пути к умирающему Фергюсону). Духовная хищность Элды настолько обнажена, что пропадает вхолостую весь эффект финала: конечно же, Элда должна проверить сумму гонорара прямо в доме Фергюсона, и другу больного Ганкану нет никакой необходимости делать эту сумму неполной, чтобы вызвать замечание актрисы и тем самым окончательно «отделить Элду от Анготеи» — ведь автор и не пытался замаскировать их вопиющего несходства.

Однако, несмотря на полную разъясненность и нарочитую упрощенность всех сюжетных линий, рассказ захватывающе интересен. Интересен, во-первых, характерным для Грина столкновением двух противоположных типов людей, во-вторых, той общей нравственной оценкой, в свете которой от души презирающая и обирающая «сентиментальных идиотов» Элда сама оказывается «обобранной», отдавшей за
 жалкие кредитки чистое золото искусства, в-третьих,

богатой инструментовкой любимой темы Грина — темы искусства в целом. Искусство оказывается столь великой силой, что не только убеждает романтика Фергюсона в реальности его Мечты, но и позволяет Элде «совпасть» со своим нравственным антиподом на то время, пока роль владеет ею: «В этой дурной, черствой душе уже шла где-то по каменистой тропе легкая и милая Анготея».

Говоря о «заклании» сюжета, мы имеем в виду, разумеется, лишь пренебрежение событийными, авантюрными его возможностями, ибо в широком смысле слова вся та богатая диалектика внутреннего, психологического конфликта, которую Грин разворачивает в коротком рассказе, и является его сюжетом. «...Дело в том, что на некоторые рассказы приходится «тратить» сюжет, могущий быть разработанным как повесть или роман»,— объяснял писатель в одном из писем в редакцию журнала. Такое самопожертвование для художника авантюрного жанра немыслимо. То, что Ц. Вольпе называл у Грина «кинофикацией», не следует истолковывать как погоню за занимательным зрительным рядом. Это перевод вовне движении духовной жизни героя, превращение внутренних процессов во внешние события.

От приключенческой литературы произведения Грина отличаются не только тем, что интрига здесь находится в положении блистательного временщика, успех которого постоянно чреват падением. Под напластованиями тривиальных признаков жанра бьют источники совершенно необычного для него содержания. Даже лучшие образцы приключенческой беллетристики рассчитаны, большей частью, на возрастное восприятие — читатель переступает через них, как через определенную ступень своего развития. Крас-

пречиво описано это у Сартра: «Началось с... волшебных сказок, потом я перешел к «Детям капитана Гранта», «Последнему из могикан», «Николаю Никкльби», «Пяти су Лавареда»... Именно этим волшебным шкатулкам, а не размеренным фразам Шатобриана я обязан своей первой встречей с красотой. Вначале новый мир показался мне менее упорядоченным, чем старый. Тут грабили, убивали, кровь текла ручьем... Это было олицетворенное зло. Но его только для того и показывали, чтобы повергнуть в прах перед добром... Умирали только злодеи и кое-кто из совершенно второстепенных положительных героев, чья гибель списывалась за счет накладных расходов истории. Впрочем, и сама смерть была стерилизована: скрестив руки, люди падали с аккуратной круглой дырочкой под левой грудью...» [16].

Рисованной красоты и плоского оптимизма, почерпнутых из «черной серии», человеку хватает ненадолго. В 1929 году секцией изучения читательских интересов при Московском объединении детских библиотек был проделан следующий опыт. Детям разного возраста предложили прочитать ряд приключенческих книг и ответить на вопросы по определенной схеме. Из статистической обработки ответов выяснилось, что дети четко выделяют в этих произведениях несколько слоев: описание путешествий; описание подвигов героев; таинственные события; научно-познавательную часть. В зависимости от возраста отношение к этим моментам меняется. Например, в 12—13 лет ярко выражен интерес к героическим подвигам и атмосфере тайн, в 14—15 — к описанию обста-

[16] Жан-Поль Сарт. Слова.— «Новый мир», 1964, № 10, стр. 85—86.

новки и повествовательным элементам. Чем старше возраст, тем больше привлекают внимание внутренние качества героев, их психология, история взаимоотношений с другими людьми [17].

В отличие от многих образцов приключенческой литературы, исчерпывающих себя на определенном этапе развития читателя, произведения Грина дают возможность постоянного восхождения по ступеням их смысла. Особенно богата такими смысловыми слоями «Бегущая по волнам» — одно из самых сложных и поэтических творений Грина. Фабула романа в детском возрасте воспринимается именно как фабула авантюрная. Живет на свете в ожидании чудесных случайностей смелый, благородный человек, и чудесное, наконец, совершается с ним. Мистический внутренний голос подсказывает ему название парусника, на котором ему предстоит отправиться в плавание, чтобы пережить множество удивительных приключений: зловещий негодяй-капитан высадит его в шлюпке в открытое море; волшебная девушка из старинных морских преданий спасет его от гибели; он попадет в город, охваченный карнавальной вакханалией, и станет невольным участником разыгрывающейся здесь опасной борьбы двух враждующих групп населения; затем произойдет таинственное убийство, причем под подозрением окажется любимая героем женщина, и т. д.

Гораздо позже мы начинаем обращать внимание на другое. Прежде всего неожиданно приоткрывает дальние планы образ капитана Геза, совершенно не похожего на типичных злодеев «черной серии». Гез

[17] См.: А. Нестеровская. Как относятся дети к приключенческой литературе.— «Красный библиотекарь», 1929, № 2, 3 (5).

находится в постоянном движении -- от брани к учтивости, от аристократизма к хамству, от поэтичности к вульгарности; капитан пьет, как извозчик, а потом, с похмелья, играет на скрипке этюд Шопена, как профессиональный артист. Двойствен даже его портрет: в профиль — это неприятное, мрачное лицо, с «длинным носом», «обрюзгшей щекой», «тоскливой» верхней губой; в фас ему «нельзя... отказать в привлекательной и оригинальной сложности» (5, 23). «Его внешность можно было изучать долго и остаться при запутанном результате» (5, 23) [18].

В довершение всего выясняется, что Гез и Гарвей любят одну и ту же женщину и что Гез сложнейшим манером запутан в истории с «Бегущей», которая постепенно предстает перед нами в трех своих воплощениях — истории судна, истории Фрези Грант и истории статуи, причем каждое воплощение несет в себе одну из излюбленных гриновских тем: тему моря и морской романтики; тему человека, сильно захотевшего и добившегося чего-то; тему искусства.

[18] Обрисовка портрета сразу в двух, а то и более ракурсах является одной из приметных черт гриновского почерка. В портрете Геза этот прием получает даже теоретическое обоснование: «При передаче лица авторы, как правило, бывают поглощены фасом, но никто не хочет признавать значение профиля. Между тем профиль примечателен потому, что он есть основа силуэта — одного из наиболее резких графических решений целого. Не раз профиль указывал мне второго человека в одном...» (5, 23). В портрете Гента оба изображения слиты: «Высокие ровные брови отчетливо сходились над переносьем; линия тонкого большого носа почти продолжала, в профиль, отвесную линию широкого, выражающего незаурядную душу, лба...» («Сокровище Африканских гор». М.— Л., «ЗИФ», 1925, стр. 10). Портрет губернатора в «Черном алмазе» дан во всех ракурсах: «солдатские усы», «наплыв на тугой воротник жирной шеи», «размазанные по лысине черные пряди» (4, 137).

приобретает существенное значение и романтическая линия — поиски Гарвеем любимой женщины, долгое время не выходившие в нашем представлении за рамки увлекательной любовной интриги.

Но вот наступает зрелость, и роман открывает читателю свои глубинные слои. С первых его страниц зарождается и чем дальше, тем больше набирает силу мотив человеческой неудовлетворенности, поисков Несбывшегося. В первой главе — своеобразном философском прологе произведения — этот мотив сформулирован так: «Рано или поздно, под старость или в расцвете лет, Несбывшееся зовет нас, и мы оглядываемся, стараясь понять, откуда прилетел зов. Тогда, очнувшись среди своего мира, тягостно спохватясь и дорожа каждым днем, всматриваемся мы в жизнь, всем существом стараясь разглядеть, не начинает ли сбываться Несбывшееся? Не ясен ли его образ? Не нужно ли теперь только протянуть руку, чтобы схватить и удержать его слабо мелькающие черты?

Между тем время проходит, и мы плывем мимо высоких, туманных берегов Несбывшегося, толкуя о делах дня» (5, 4).

Мотив развертывается в целую теорию Несбывшегося. Наши представления о Несбывшемся являются, в сущности, представлениями о должном. Они вырастают из «двойной игры, которую мы ведем с явлениями обихода и чувств» (5, 5): с одной стороны, мы миримся с обиходной действительностью, с другой — жаждем ее преображения, подобно тому, как происходит оно «в картинах, книгах, музыке». Несбывшееся приобретает значение пересозданной действительности. В то же время в энергичном, нарастающем мотиве приближения Несбывшегося воз-

никает новая нота, нота трагическая — разбитые иллюзии влекут за собой «нервность идеалиста, которого отчаяние часто заставляет опускаться ниже, чем он стоял» (5, 5). Эта нота, кстати, делает понятной и фразу, вычеркнутую в свое время из «Алых парусов»: «Мечта — слово небезопасное...» [19]

Подтекст темы Несбывшегося в «Бегущей по волнам» не сразу обнаруживается: смысл его в том, что Несбывшееся (к вящему удивлению читателя!) так и остается несбывшимся. Мы уже называли ряд произведений Грина, посвященных изображению осуществленной мечты. Чтобы добиться успеха, герой их должен был только очень захотеть чего-то, загореться мечтой. И тогда создавалось среди непролазных лесов «прелестное человеческое гнездо», выдуманное бездельником Консейлем («Сердце пустыни»), а несчастный бродяга своим трудом обращал издевательское обещание шутника-миллионера в реальность («Зеленая лампа»). «Бегущая по волнам» и «Дорога никуда», при всей разности их сюжетов и тональности, рассказывают о *мечте неосуществленной*. Грин даже находит для нее общий в обоих романах поэтический образ — «таинственный и чудесный олень вечной охоты» (5, 7) в «Дороге никуда» материализован в талисмане, подаренном Давенанту дочерями Футроза.

Неосуществимость мечты Гарвея прямо связана с характером его поисков. Нужно считать Грина плоским проповедником банальных истин, чтобы думать, будто герой его обрел Несбывшееся в уютном маленьком домике, построенном для Дэзи по его собственному проекту. Когда Гарвей мечется по свету, он

[19] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 2, л. 27.

ищет не приключений, а человека, соответствующего его представлениям о Прекрасном. Казалось бы, он и находит в Дэзи свой идеал. Однако это не совсем верно.

Образ Биче Сениэль не имеет ничего общего ни с расчетливыми мещанками типа Элды, ни с инфернальными женщинами вроде Руны Бегуэм. Биче и Дэзи — как бы две стороны одного, не существующего в природе, идеального типа, гармонически сочетающего интеллектуальность с ясной простотой духовного облика, твердую определенность характера с чуткой восприимчивостью, трезвость с поэтичностью, сдержанность с экспансивностью, самостоятельность с уступчивостью. Многие качества Биче бесконечно дороги герою — «ее мудрая простота и тонкая внимательность», «чувство собственного достоинства», ум и такт, ее одаренность, бескорыстие и бескомпромиссность.

Общество Биче «приподнимает». Рассказывая о встрече с ней, доктор Филатр, уму и тонкости которого мы можем полностью довериться, говорит Гарвею: «Я расстался под живым впечатлением ее личности — впечатлением неприкосновенности и приветливости» (5, 181). Беда лишь в одном: Гарвей и Биче видят вещи разными глазами: девушке, живущей в «ясном саду своего душевного мира» (5, 168), непонятны метания и фантазии героя, его раздвоенность, его особость, не укладывающаяся в «отчетливое представление» Биче «о людях и положениях» (5, 154). По сравнению с Гарвеем Биче слепа, но отнюдь не так, как Стеббс по сравнению с Друдом. Герой, а вместе с ним и автор признают «внутреннее расстояние» между Гарвеем и Биче «взаимно законным» и лишь сожалеют о несовпадении двух миро-

воззрений, двух устойчивых психологических состояний.

В этой расстановке смысловых акцентов концепция Грина достигает, пожалуй, высшей степени зрелости и утрачивает свою односторонность. Но такая зрелость предопределяет и грустно-задумчивый финал «охоты» Гарвея на чудесного оленя.

Образ Дэзи наиболее полно воплотил то, что искал Грин в женщине. Он явился конечным звеном в длинной цепи образов подобного рода (Гелли в «Ста верстах по реке» — Тави в «Блистающем мире» — Молли в «Золотой цепи» и т. д.). Перед нами женщина прелестная, поэтическая, обладающая неброской красотой, сочетающая замечательную жизненную стойкость с детской непосредственностью и мудрой наивностью представлений. Она способна верно пройти плечом к плечу с героем через все превратности и испытания его судьбы. Однако где-то недалеко всегда находится Биче, недосягаемая для Гарвея прежде всего потому, что его внутренний мир не устраивает ее. И Фрези Грант торопится уже куда-то к новым встречам и новым людям, на бегу вопрошая героев, «не скучно ли им на темной дороге» (5, 182).

«Бегущая по волнам» разворачивает перед читателем систему идей и образов, по существу своему чуждых приключенческому жанру. На фоне всеобщего праздника «исходят ядом и золотом, болью и смехом, желанием и проклятием» человеческие сердца (5, 163). Не сбывшееся никому не дается в руки, и лишь талантливый скульптор сумел запечатлеть его, воплотив в мраморе этот скользящий, неверный, сказочный образ. Сюжет произведения, пронизанный карнавальным действием, сам оказывается карнавальным, выдающим себя не за то, что он есть. Не-

мудрено, что постановщики фильма по роману «...запутались в сложном, многослойном сюжете»[20].

Благополучная развязка в приключенческой литературе обычно весьма плоска — наказание зла носит не должный, а скорее должностной характер, поскольку вершитель добра одновременно является и блюстителем закона. В «моралистичности» подобной литературы психологизм вязнет и гибнет, конфликт интересен не по этическому своему содержанию, а чисто ситуативно. Вывод Сартра, сделавшего любопытные наблюдения над этим жанром («преступление и добродетель здесь... равно вне закона; убийца и защитник правосудия, равно свободные и независимые, объясняются в ночи ударами ножа»[21]), почти совпадает с гриновской оценкой. В «Телеграфисте из Медянского бора» длинный фантастический роман, «полный приключений и ужасов», характеризуется так: «Тянулась бесконечная интрига злодеев с добродетельными людьми, где, не взирая на усилия автора, преступники и убийцы выходили почему-то живее и интереснее самых добрых и самых благородных людей. Впрочем, все они действовали с одинаковой жестокостью по отношению друг к другу, не давая спуска ни правому, ни виноватому»[22].

Творчество Грина развивалось в постоянной полемике со многими книжными увлечениями юности, сходством с которыми Грин подчас лишь талантливо мистифицировал читателя. Элемент жанровой па-

[20] Глазами Александра Грина (интервью с П. Любимовым).— «Советский экран», 1966, № 13, стр. 8—9.

[21] Жан-Поль Сартр. Слова.— «Новый мир», 1964, № 11, стр. 100.

[22] А. С. Грин. Рассказы, т. 1. СПб., «Земля», 1910, стр. 101—102.

родийности пронизывает многие его вещи, а иногда и становится в них главным («Табу», «Из памятной книжки сыщика», «Три похождения Эхмы», «Охота, на хулигана» и др.). Время «зрелости суровой» неизбежно должно было отделить в художественных пристрастиях писателя Эдгара По от Л. Буссенара, Киплинга — от Жаколио. Неразборчивость сменялась требовательностью.

Не говорить о признаках авантюрного жанра в творчестве Грина, конечно, нельзя, но говорить следует, постоянно помня, что жанр этот преобразован писателем, поднят им до уровня большой литературы. Этот процесс преобразования жанра был в свое время проницательно подмечен Я. Фридом: «Под пером Грина приключенческий роман и новелла входят в нашу «большую», а не бульварную, литературу, где раньше места для них не было» [23].

Авантюрный сюжет используется в творчестве Грина по тем самым причинам, которые блестяще сформулированы М. Бахтиным применительно к Достоевскому: «Сюжетность социально-психологического, бытового, семейного и биографического романа связывает героя с героем не как человека с человеком... Герой приобщается сюжету... в конкретном и непроницаемом облачении своего класса или сословия, своего семейного положения, своего возраста, своих жизненно-биографических целей. Его человечность (разрядка автора.— *В. К.*) настолько конкретизирована и специфизирована его жизненным местом, что сама по себе лишена определяющего влияния на сюжетные отношения... Авантюрный сюжет, напротив, именно одежда, облегающая героя, одежда,

[23] «Новый мир», 1926, № 1, стр. 187.

которую он может менять, сколько ему угодно. Авантюрный сюжет опирается не на то, что есть герой и какое место он занимает в жизни, а скорее на то, что он не есть и что с точки зрения всякой уже наличной действительности не предрешено и неожиданно. Авантюрный сюжет не опирается на наличные и устойчивые положения — семейные, социальные, биографические, он развивается вопреки им. Авантюрное положение — такое положение, в котором может очутиться всякий человек, как человек» [24].

В то же время именно по отношению к творчеству Достоевского мысль Бахтина кажется нам спорной — вряд ли можно говорить об оторванности героев писателя от конкретной социальной и бытовой среды. Причины авантюрного действия в произведениях Достоевского кроются, вероятно, в представлениях о том новом типе человеческих взаимоотношений, который грядет с буржуазным строем, в исторически и психологически обусловленной невозможности для героев Достоевского действия иного рода.

Что же касается Грина, то в данном случае главной предпосылкой авантюрного сюжета действительно является стремление к всечеловечности, очищенной от каких бы то ни было признаков конкретной реальности, ибо и историческая эпоха, и даже самый характер гриновских персонажей могли бы, казалось, породить прямо противоположный эффект.

[24] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 138—139.

По законам нравственной красоты

Сюжетное положение Грин превращает в нравственное испытание, обнаруживающее истинную духовную сущность героя.

Вот, к примеру, новелла «Четырнадцать футов». Двум приятелям преграждает путь широкая расселина. Один прыжком преодолевает препятствие, другой оказывается менее удачливым и срывается, но в последний момент его удерживает от окончательного падения рука спутника. Создается безвыходная ситуация — оставшийся наверху не в силах вытащить товарища, но не решается и отнять руку. Погибнуть предстоит обоим. Острота положения усиливается тем, что приятели любят одну и ту же девушку. Наконец, сорвавшийся вонзает нож в руку товарища, чтобы погибнуть одному. Мотивы его поступка поразительны: он считает, что девушка отвечает взаимностью тому, кто остается жить. Извечный мотив литературы — соперничество влюбленных — представлен Грином как состязание в благородстве.

Подобная коллизия, когда герой не только совершает благородный поступок, но приносит в жертву во имя добра и справедливости собственное благопо-

лучие, а зачастую и жизнь, лежит в основе многих гриновских рассказов. Бедствующий скульптор в новелле «Победитель» уничтожает свою работу, которая наверняка должна получить приз на конкурсе, чтобы не помешать другому, более талантливому скульптору, непопулярному у жюри. В «Словоохотливом домовом» Грин по-своему интерпретирует сюжет «Маленькой хозяйки большого дома» Д. Лондона: трагической развязки проблемы «треугольника» нетрудно избежать, если быть порядочным с самого начала,— как бы говорит автор. Сентиментальный мелодраматизм лондоновского романа у Грина полностью снят. В «Змее» герой спасает любимую женщину ценой своей жизни, зная, что его не любят, и отнюдь не рассчитывая на благодарность — просто иначе он поступить не может.

Бескорыстие нравственного поступка возведено Грином в важнейший принцип человеческого существования. «Истинно великое творится только в нашей душе, остальное — результат сил, имеющих часто противоречивое направление. И тот, кто, бросаясь спасать утопающего, тонет с ним сам,— не менее свят в наших глазах, чем тот, кто, спасая, прикрепляет к борту сюртука медаль за спасение погибающих» [1].

Сознавая социальную детерминированность мира, Грин, однако, выводит нравственность из-под безусловной власти социальных обстоятельств, предоставляя своему герою свободу выбора, которая — в жестких рамках этих обстоятельств — зачастую оказывается гибельной.

[1] А. С. Грин. Сокровище Африканских гор. М.— Л., «ЗИФ», 1925, стр. 49.

Именно таков подлинный смысл «Дороги никуда». Героя романа «жизнь ловила... с оружием в руках. Он не был любим ею» (6, 124). «Внушительно и мрачно развивающаяся судьба» Давенанта находит объяснение в его единственном письме к другу: «Чего я хотел? Вероятно, всего лучшего, что может пожелать человек... О, Галеран, я много мог бы сделать, но в такой стране и среди таких людей, каких, может быть, нет!» (6, 195). «Один из самых лучших людей», Давенант мог бы тихо и мирно прожить свой век, но бескомпромиссно восставал против лжи, нечестности, шантажа, подлости всякий раз, когда сталкивался с ними. В этих случаях задумчивый, скромный юноша вспыхивал «опасным огнем, при каком уже немыслимы ни примирение, ни забвение» (6, 117), а поскольку в обществе, где он жил, подобные явления повторялись на каждом шагу, судьба Давенанта вновь и вновь терпела крушение.

«Дорога никуда» — роман не пессимистический, а трагический. Нравственная идея художника достигла в нем, быть может, наибольшей своей высоты. Гриновский герой стоит в тени только до тех пор, пока не затронуто его этическое чувство.

Гриновский оптимизм, вырастающий из комплекса его нравственных идей и постоянно умеряемый идеями социальными, представляется нам явлением чрезвычайно сложным, не укладывающимся в рамки тривиальных толкований. В «Дороге никуда» происходит непрерывное крушение романтических иллюзий героев: Давенант воображал отца «мечтателем, попавшим в иной мир под трель волшебного барабана», а увидел прожженного мошенника; вместо дружбы с прелестными девушками его ждет одиночество и тюрьма; люди, им облагодетельствованные, его же

обкрадывают; женщина, за честь которой он вступился, предает; чистая и пылкая любовь Консуэло адресована негодяю Ван-Конету; надежда Галерана встретить в Футрозах верную память о прошлом не оправдывается — для них знакомство с Давенантом обратилось в «древнюю пыль»; взрослый ребенок Стомадор, привыкший искать в жизни прежде всего игру, переживает крах самых серьезных своих усилий.

И рядом со всеми этими катастрофами звучит спокойная проповедь Галерана: «Никогда не бойся ошибаться, ни увлечений, ни разочарований бояться не надо... Будь щедр. Бойся лишь обобщать разочарование и не окрашивай им все остальное. Тогда ты приобретешь силу сопротивляться злу жизни и правильно оценишь ее хорошие стороны» (6, 32). У постели Давенанта Галеран говорит ему: «Все-таки прости жизнь, этим ты ее победишь. Нет озлобления?» «Нет,— отвечает умирающий.— Немного горько, но это пройдет» (6, 205).

А. Блок в «Крушении гуманизма» высказал глубокую мысль, прямо касающуюся нашей темы: «Оптимизм вообще — несложное и небогатое миросозерцание, обыкновенно исключающее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с т р а г и ч е с к и м (разрядка автора.— *В. К.*) миросозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира» [2]. Грин обладал именно трагическим миросозерцанием, ярко выразившимся в «Дороге никуда», «Крысолове»,

[2] А. Б л о к. Собр. соч. в восьми томах, т. 6. М.— Л., ГИХЛ, 1962, стр. 105.

«Фанданго», произведениях «второй», по сравнению с «Алыми парусами» или «Сердцем пустыни», степени сложности. Нравственность его героев — не сломленная, но и не торжествующая в гриновском мире нравственность.

В свете нравственных идей, проповедуемых Грином, любопытно преломляются категории законного и незаконного. Законно все то, что справедливо и служит наказанию зла независимо от того, осуществляется справедливость обществом или отдельной личностью. Ситуация фильма «Берегись автомобиля» у Грина выглядела бы вполне естественной. Скромнейший и добрейший Давенант, не задумываясь, укладывает выстрелами шестнадцать таможенников, ибо для него «все это — маленькие Ван-Конеты» (6, 130).

Этика, моральное совершенство становится и мерой эстетической переводится и план зримой красоты. Именно этот перелив этического в эстетическое (и наоборот), а отнюдь не биологическая концепция составляет содержание романа «Джесси и Моргиана», неудавшегося как раз потому, что сюжет его оказался слишком мелок и случаен по сравнению со значительной и глубокой идеей. Две сестры — прелестная Джесси и уродливая Моргиана — воплощают не просто вопиющие физические различия. «Будь доброй, Мори! — говорит Джесси.— Стань выше себя; сделайся мужественной! Тогда изменится твое лицо. Ты будешь ясной, и лицо твое станет ясным... Пусть оно некрасиво, но оно будем милым. Знай, что изменится лицо твое!» [3]

Безобразие Моргианы лишь материализует бушующие в ее душе силы зла. Джесси же удивительно

 [3] А. С. Грин. Джесси и Моргиана. Л., 1966, стр. 374.

хороша собой, хотя «ее тип довольно распространен» и «подобные лица бывают также у приказчиц и билетерш»,— ее одухотворяют «удовольствие жить», «прелестные и тонкие»[4] чувства, естественность и искренность поведения. Рядом с образами двух сестер расположены в романе столь же резко противопоставленные образы героинь двух произведений живописи. Леди Годива прекрасна красотой своего поступка, одно впечатление от которого подобно лучу света, проникающему сквозь закрытые ставни. Общепризнанная же красота Джиоконды напоминает «дурную мысль, преступную, может быть, спрятанную, как анонимное письмо, в букет из мака и белены», ибо портрет этой женщины ассоциируется у Джесси с «эпохой жестокости и интриг»[5].

Еще раз вспоминая мысль Грина о «художнике идейном» и «просто художнике», мы приходим к выводу, что идеологией писателя является сложный комплекс его нравственных идей, этическая точка зрения на все происходящее в мире.

Поскольку герои Грина живут в жестоком обществе, где властвуют законы денег и силы, к любви и счастью им приходится пробиваться сквозь величайшее сопротивление среды, а нравственное поведение их сплошь и рядом ведет к трагической развязке. Мнение, будто у Грина господствует happy end, совершенно не соответствует истине: гибнет под напором неудач и несчастий мечтательный Давенант; рушится благородный план Гента; смыкается круг преследования «летающего человека» Друда. Один из последних рассказов Грина, «Вор в лесу» (1929) дает

[4] Там же, стр. 384.
[5] Там же, стр. 404—405.

неожиданную трактовку даже такой «проверенно-оптимистической» его темы, как исполнение желаний. По логике «Сердца пустыни» Кароль должен был бы найти клад, которым разыгрывает его Мард. Но шутка на сей раз оборачивается трагедией. Приняв ее всерьез и не обнаружив сокровища, воры убивают Марда в уверенности, что он присвоил все золото себе, причем убивают в тот момент, когда Мард нашел, наконец, истинный клад — трудовые мозоли на руках (6, 384).

Хотя герои Грина страдают много и глубоко, это не означает, что «любимой темой» писателя является «чудодейственная сила бескорыстного страдания» [6]. Тем более неверным было бы предположить, что в страдании автор видит путь какого-либо нравственного очищения своего героя.

Прямое влияние Достоевского Грин испытал, пожалуй, только в одной вещи — «Приключениях Гинча», где безжалостное самообнажение героя было мотивировано отношением к нему автора и самой идеей повести. Зато в «Дороге никуда» явственно звучит полемика с концепцией Достоевского, и это тем более важно, что речь идет о романе, в коллизии которого подобная концепция как раз и могла бы обрести благоприятную почву. Когда-то в юмореске «Духовная ванна» Грин пародировал не столько даже Достоевского, сколько истеричных его последователей: «И ад, и яд! Все внутри меня трепещет от садистического самоистязания» [7]. В «Дороге никуда» таким самоистязанием занимается Ван-Конет, находящий

[6] К. Паустовский (Предисловие к рассказу «Элда и Анготея»).— «Комсомольская правда», 17 января 1960 года.

[7] «Новый Сатирикон», 1918, № 5, стр. 13.

«неописуемое удовольствие» в «самооплевывании», а шантажист Сногден воспевает яркость «душевных обнажений» (6, 222). Подбор персонажей, переживающих эмоции «по Достоевскому», достаточно красноречив. Но наиболее интересен здесь в этом плане образ Фрэнка Давенанта, отца героя, излагающего идеи «под Достоевского» в цинической и утрированной форме.

«Горький пьяница и несчастливый игрок», Фрэнк бросил семью, когда Тиррею было пять лет. Жена его умерла рано, и мальчик вырос сиротой. Стоило сыну встать на ноги и приобрести покровительство состоятельного адвоката, как незадачливый папаша разыскал его и начал всячески шантажировать. Потребовав, чтобы Тиррей «смирился» с его существованием, Фрэнк объяснил ему свою жизненную философию, явно гордясь «лишаями души» и собственным убожеством: «Есть два способа быть счастливым: возвышение и падение. Путь к возвышению труден и утомителен. Ты должен половину жизни отдать борьбе с конкурентами, лгать, льстить, притворяться, комбинировать и терпеть... Какой же путь легче к удовольствиям и наслаждениям жизни? Ползти вверх или слететь вниз. Знай же, что внизу то же самое, что и вверху: такие же женщины, такое же вино, такие же карты, такие же путешествия. И для этого не нужно никаких дьявольских судорог. Надо только понять, что так называемые стыд, совесть, презрение людей есть просто грубые чучела, расставленные на огородах всяческой «высоты» для того, чтобы пугать таких, как я, понявших игру... Есть сладость в падении, друг мой, эту сладость надо испытать, чтобы ее понять. Самый глубокий низ и самый высокий верх — концы одной цепи... Пусть мои женщины грязны и

пьяны, вино — дешевое, игра — на мелочь...— это... такая же, черт побери, жизнь, и, если даже взглянуть на нее с эстетической стороны, — она, право, не лишена оригинального колорита, что и доказывается пристрастием многих художников, писателей к изображению притонов, нищих, проституток» (6, 69).

Фрэнк Давенант как бы взят Грином напрокат из серии «двойников» Достоевского. Но двойники являлись органической частью художественной системы великого писателя и потому подобное заимствование было обращено против нее в целом.

Для Достоевского было характерно стремление к предельной психологической бестенденциозности, уведение психологических процессов в глубь самосознания героев, откуда они и представали читателю в непрерывной, вихревой смене противоположных оценок. «Там, где видели одну мысль, он умел найти и нащупать две мысли, раздвоение; там, где видели одно качество, он вскрывал в нем наличность и другого, противоположного качества... В каждом голосе он умел слышать два спорящих голоса, в каждом выражении — надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение» [8]. Этот полифонизм Достоевского чреват определенной этической относительностью. Писатель, по замечанию А. В. Луначарского, «может быть, сам был до крайности и с величайшим напряжением заинтересован, к чему же приведет в конце концов идеологический и этический конфликт созданных им (или, точнее, создавшихся в нем) воображаемых лиц» [9]. В его мире, словно в бре-

[8] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 41.

[9] А. В. Луначарский. О «многоголосности» Достоевского.— «Новый мир», 1929, № 10, стр. 196.

ду больного Раскольникова, люди «не знают, кого и как судить, не могут согласиться, что считать злом и что добром. Не знают, кого обвинять и кого оправдывать» [10].

Разумеется, речь идет не об отсутствии в произведениях Достоевского общей нравственной оценки — это писатель с обостренной до болезненности совестью, бесконечно мучающийся от того, что герои его поставлены обществом в положение, ведущее к утрате моральных критериев. Мы говорим лишь об особом методе изображения. Общая нравственная идея Достоевского вырастает из всей совокупности «самообнажений» персонажей, словно бы вне авторской точки зрения и подчас даже вопреки ей. Герой Достоевского — будь-то князь Мышкин или Алеша Карамазов — принципиально не хочет быть «судьей людей... и ни за что не осудит. Кажется даже, что он все допускает, нимало не осуждая, хотя часто очень горько грустя» [11].

Эта позиция основана и на сознании несправедливости общественного устройства, и на убеждении писателя, что «зло таится в человечестве глубже», чем принято думать [12]. То и дело попадающий под власть мысли о врожденности зла, Достоевский даже, казалось бы, прямо противоположных своих персонажей не противопоставляет как антиподов, а сопоставляет как двойников: в одних зла больше, в других меньше, но все эти пропорции угрожающе относительны. Способность к подлинному страданию, дарованная, в от-

[10] Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в десяти томах, т. 5. М., ГИХЛ, 1957, стр. 570.

[11] Там же, т. 9, стр. 27.

[12] См.: Ф. М. Достоевский. Полн. собр. художественных произведений, т. 12. М.—Л., Госиздат, 1929, стр. 210.

личие от двойников, главным героям Достоевского, и является искуплением всечеловеческого греха, единственной категорией, в которой осуществляется искомое торжество нравственности.

Герой Грина — цельная, гармоническая натура, никогда не вязнущая в вопросах относительности добра и зла, духовном самокопании, не сомневающаяся в правильности своего нравственного выбора. Его страдание порождено исключительно внешними обстоятельствами, а не внутренним спором с самим собой; оно противоестественно, а не целительно. И потому в ответ на призыв Фрэнка: «Слушай, Тирри, шагни к нам!», в ответ на мучительство, получающее лицемерную и в сущности литературно-пародийную мотивировку («Так было надо, в высшем смысле, в смысле... падения и страдания!» — 6, 72), — Тиррей с отвращением говорит отцу: «Уходи, старая сволочь!» (6, 70).

Естественным и необходимым свойством человека представляется Грину не страдание, а сострадание в том смысле, в каком упоминает о нем Галеран после смерти Тиррея, — как живая, трепетная реакция на все оттенки происходящего вокруг героя: «Беззащитно сердце человеческое... А защищенное — оно лишено света, и мало в нем горячих углей, не хватит даже, чтобы согреть руки» (6, 226).

Та серия нравственных испытаний, которой Грин подвергает героя, отнюдь не ставит целью выяснение вопроса, хорош он или плох, а предназначена все в большей мере обнаруживать в герое скрытые резервы прекрасных человеческих свойств. В противовес Достоевскому Грин исходит из аксиоматичного и априорного представления о врожденности добра.
 В решении проблемы добра и зла гораздо ближе к

Достоевскому другой замечательный певец морской романтики — Джозеф Конрад.

Лучшее произведение Конрада «Лорд Джим» скрывает под оболочкой авантюрного сюжета «следствие, которое не судьям вести», «тонкий и важный спор об истинной сущности жизни» [13]. Конрад показывает благородного, утонченного, нервно восприимчивого человека, чисто импульсивно совершившего в обстоятельствах сложных и непредвиденных поступок непорядочный, пятнающий честь. Точно так же, как весь роман Достоевского является по существу психологическим «последействием» преступления Раскольникова, роман Конрада посвящен филигранному анализу психологического последействия морального проступка Джима. При этом обнаруживается «условность всякой правды и искренность всякой лжи» [14]; в поведении людей вскрывается «какое-то неведомое и ужасное свойство их природы» [15]; добро и зло постоянно меняются местами; очертания нравственных категорий приобретают зыбкость, импрессионистичность. Психологическое исследование приводит Конрада к двум выводам: человек часто поступает плохо, хотя он, может быть, и лучше других людей; когда человек преодолевает зло в себе, его губит зло, заключенное в других. Герой романа погибает потому, что, сам, когда-то оступившись, отказывается стать судьей чужого аморализма. Автор же, в свою очередь, отказывается судить героя: «он был одним из нас».

[13] Джозеф Конрад. Избранное в двух томах, т. 1. М., ГИХЛ, 1959, стр. 328.

[14] Там же, стр. 329.

[15] Там же, стр. 580.

Гриновская концепция личности в корне противоречит этому методу. Нельзя сказать, чтобы Грина вообще не привлекали тайны человеческого сознания, тем более, что в 20-х годах были «в ходу» фрейдистские теории. Целый ряд рассказов его свидетельствует о пристальном интересе к научной литературе по психологии. В «Отравленном острове» «гипотеза массовых галлюцинаций» подкреплена ссылкой на «Миллера, Куинси и Рибо», а «страх жизни» охарактеризован как «особый психологический дефект, подробно исследованный Крафтом» (4, 173) [16]. Рибо и Крафт-Эбинг действительно много переводились на русский язык, и писатель, конечно, был знаком с их теориями. Сюжет рассказа «Ночью и днем», например, явно возник из изложенной Рибо гипотезы Миерса: «Каждый из нас, кроме явного, сознающего себя «я»... содержит в себе несколько других «я», которые пребывают в скрытом состоянии... за порогом сознания» [17]. Таинственные слова, услышанные Гарвеем в «Бегущей по волнам», с точки зрения автора — отнюдь не мистика, а «причудливая трещина бессознательной сферы» (5, 17). Вся сюжетная завяз-

[16] К «фактическому материалу» в произведениях Грина надо относиться с крайней осторожностью. Писателю ничего не стоит сослаться на какую-нибудь «Историю торгового мореплавания» несуществующего Джона Вебстера или поставить в ряд с Рибо и Крафтом выдуманного Куинси. Обманчиво правдоподобны в большинстве своем и гриновские эпиграфы. Искусству мистификации, вообще развитому в романтизме, Грин несомненно учился у Эдгара По. не располагая, однако, блестящей эрудицией американского романтика, делающей «подлог» особенно тонким. «Факты» в произведениях Грина представляют такой же сплав реального и фантастического, как и все другие компоненты его романтического мира.

[17] Т. Рибо. Творческое воображение. СПб., 1901, стр. 303—304.

ка романа в сущности опирается на патопсихологическую ситуацию, объясняемую «двойным сознанием Рибо или частичным бездействием некоторой доли мозга». Все дело, однако, в том, что интерес к сфере подсознания не идет у писателя дальше изображения пусть очень сложных, но отдельных и частных психологических состояний. В область нравственного поведения героя подсознательные импульсы не вторгаются, поэтому неожиданности здесь невозможны.

При этом создается парадоксальное положение. С одной стороны, у Грина утрачиваются глубокие социальные мотивировки, так или иначе всегда прослушивающиеся сквозь многоголосицу произведений Достоевского, с другой — происходит отказ от принципа «этической бесконтрольности», который позволяет Конраду осуществлять сложнейший психологический эксперимент даже при отсутствии внешних предпосылок. Нравственное здоровье героя ограничивает возможности психологического анализа, к которому Грин тяготеет по самой своей «строчечной сути». Есть здесь и еще одно препятствие: психологический анализ Грина, по существу, ограничен пределами одного психологического типа.

Герой Грина не рассматривается конрадовским взглядом „со стороны"; его и автора позиции почти совмещены. Это не байроническая «раздача» своего характера по «составным частям» между персонажами, о которой говорил Пушкин, а усиление в герое лучших своих черт, изображение его таким, каким бы хотел писатель видеть человека вообще и себя в частности.

Говоря упрощенно, существуют два пути создания типического образа: центробежный, при котором писатель идет к познанию общих особенностей мно-

гих людей, абстрагируясь от собственной личности (напрашивается горьковский пример с лавочником), и центростремительный, когда субъект сам становитсу объектом познания и углубленное самоисследование позволяет художнику открыть общие для многих качества в самом себе (ср. у Чернышевского: «...и оригинал уже имеет общее значение в своей индивидуальности; надобно только... уметь понимать сущность характера в действительном человеке...»[18] Грин выбирает второй путь, свойственный ввиду субъективной своей окраски именно романтизму.

Тем не менее писатель остается блестящим мастером психологического анализа, восполняя его асоциальность и ограниченность углублением исследования отдельных состояний и движений человеческой души. Грин соотносится в этом плане с Достоевским, как Достоевский соотносится с Толстым[19]. «Если психический процесс, нарисованный Толстым, наложить на психический процесс, изображенный Достоевским, то... границы их не совпадут. Объект психологического микроскопа Толстого больше, просматриваемый им отрезок внутренней жизни длиннее.. Для Достоевского-психолога, с характерным для него ощущением постоянства развернутой в душе человека пропасти, важны угадываемые в игре светотеней очертания ее дна. Интерес для писателя представляет сам аффект, нерв состояния, самый эмоционально напряженный момент, с контрастно-

[18] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 2. М., Госполитиздат, 1949, стр. 66.

[19] В нашем сопоставлении Грина с Достоевским и Толстым мы, разумеется, не сравниваем абсолютных художественных величин.

стью, силой и причудливым рисунком слагающих его ощущений». Толстого же «сам аффект, сама «остановка» и «запутанность» процесса внутренней жизни интересуют лишь... в ...отношении к движению предыдущей и последующей стадий психологической мысли» [20].

Объект психологического исследования у Грина вступает в фазу дальнейшего «укорочения», психологическое переживание становится еще более изолированным от «стрежня» повествовательного потока, анализ отдельных психологических состояний не складывается в многостороннюю и полную картину духовного взаимодействия человека с изображаемой средой.

Писателя привлекают состояния зыбкие, переходные, перетекающие из одной формы в другую, неуловимые, с трудом остановленные в слове,— процессы, которые мы, пользуясь современной терминологией, называем подкорковыми: «Он... думал не фразами, а отрывками представлений, взаимно стирающих друг о друга мгновенную свою яркость» (2, 185); «в этом состоянии мысль, рассеянно удерживая окружающее, смутно видит его... пустота, смятение и задержка попеременно сопутствуют ей. Она бродит в душе вещей; от яркого волнения спешит к тайным намекам... гасит и украшает воспоминания. В облачном движении этом все живо и выпукло и все бессвязно, как бред. И часто улыбается отдыхающее сознание, видя, например, как в размышление о судьбе вдруг жалует гостем образ совершенно неподходя-

[20] Р. С. Спивак. Индивидуальное своеобразие раннего Толстого в анализе «диалектики души»...— «Уч. зап. Пермского университета», т. 107, 1963, стр. 51—54.

щий: какой-нибудь прутик, сломанный два года назад» (3, 33); «...глухое бешенство сбросило меня с подоконника... Я подошел к двери с дерзостью отчаяния, с страстным желанием войти... Логика приводила меня к бессилию, рассуждение — к отступлению, простое бессознательное движение мысли к мертвому тупику. Я бросился на штурм своего собственного рассудка и поставил знамение желания там, где была очевидность. В несколько секунд я пережил столкновение сомнений и несомненности, иронии и экстаза, страха и ожидания; и когда, наконец, ясная твердая решимость остановила лихорадочную дрожь тела — почувствовал себя таким разбитым и ослабевшим, как будто по мне бежала толпа» (1, 391).

Анализ подобных психологических процессов достигает у Грина поразительной, филигранной тонкости. Подчас кажется, что вообще нет такого аморфного, неясного движения человеческой души, которое он не сумел бы уловить и передать — будь то «сверкающая душевная вибрация» юности, засыпающее сознание, «бессвязно и ярко бродящее — где и как попало», или «нестерпимый свет памяти» — «точного второго переживания» и т. д.

Может показаться, что гриновский психологический анализ опасно близок к психоанализу во фрейдистском смысле. Но психоанализ рассматривает комплексы подсознательных движений психики как некий имманентный, не связанный ощутимо с действительностью процесс. Грин же лишь дробит духовную жизнь героя на множество мельчайших отрезков, тесно соотносимых, однако, с мельчайшими отрезками развивающегося действия. Он придает своему психологизму калейдоскопичность, не лишая его объективного содержания.

«Микросостояния» героя создают впечатление большой сложности и утонченности его внутреннего мира, окрашивают все произведения Грина тем оттенком интеллектуализма, который делает их звучание вполне современным. Проза Грина, по верному замечанию Ю. Ханютина, полна «недосказанностей и намеков, тонких настроений», не позволяет выразить прямо то, что «живет в героях Грина как ощущение, настроение, порыв» [21].

О героях Грина можно сказать словами самого писателя: «Несмотря на одинаковость жизни и успехов, нечто неподвластное внешним фактам разнило Гента от его товарищей. Этим «нечто» был сложный внутренний мир, наличность которого скрыть немыслимо, как немыслимо скрыть радость, болезнь и горе» [22]. В «Золотой цепи» Дюрок предлагает Санди отправиться в экспедицию. Юноша думает, что ему «предлагают Африку или другое какое место, где приключения неистощимы, как укусы комаров среди болот». Но Дюрок в ответ смеется: «Не так далеко, как ты, может быть, хочешь, но — в «страну человеческого сердца». В страну, где темно» (4, 44). Грин сумел совместить в своем творчестве путешествия по этой стране с путешествиями по экзотической стране Санди Пруэля и тем самым действительно привнес в русскую литературу нечто новое, до сих пор не свойственное ей в такой высокой степени.

Кружевная резьба «микросостояний», сочетающаяся с предельно четким, линейным рисунком об-

[21] Ю. Ханютин. И не зацвела ивовая корзина...— «Литературная газета», 22 августа 1961 года.

[22] А. С. Грин. Сокровище Африканских гор, стр. 27.

щего нравственного облика героя, составляет специфически гриновскую манеру психологического портрета. Создавая у читателя сложное впечатление емкого и многогранного образа, Грин вместе с тем находит художественно убедительный способ изображения человека бескомпромиссного, не подверженного внутреннему разладу. В этом пункте происходит как бы двойное преобразование романтизма. С одной стороны, писатель убедительно опровергает бытующее мнение, будто подлинный психологизм не свойствен романтическому методу, «загоняющему» художника лишь в глубь самого себя,— гриновские «микросостояния» имеют весьма обобщенный характер и, по существу, служат средством объективации образа. С другой стороны, цельность нравственного облика, гармоничность натуры отличают героя Грина от распространенного романтического типа — человека, духовно загубленного трагическим несоответствием идеала и действительности.

Крайне любопытен, с этой точки зрения, «диагноз», поставленный «лорду Джиму» в конрадовском романе ученым и путешественником Штейном: «Он — романтик... Хочет быть святым и хочет быть дьяволом. А закрывая глаза, он всякий раз видит себя; и он самому себе представляется замечательным парнем, каким он на самом деле быть не может... видит себя в мечтах... А так как вы не всегда можете держать глаза закрытыми, то наступает реальное несчастье... сердечная тоска... мировая скорбь... Тяжело убедиться в том, что не можешь осуществить свою мечту, ибо у тебя не хватает сил или ума...» [23] Конрад делает своего героя частью окружающей дей-

 [23] Джозеф Конрад. Избранное, т. 1, стр. 425—427.

ствительности — его трагедия не столько в несоответствии реальности и мечты, сколько в несоответствии реального «я» и мечты о нем. Писатель фактически крайне субъективирует здесь объективно существующее противоречие. В подобном ключе решена отчасти трагедия Раскольникова; не случайно Б. Бурсов отмечает, что «романтический метод... прельщал Достоевского...» [24].

Грин ставит своего героя над действительностью в том смысле, что делает его неподверженным разъедающему влиянию ее диссонансов. Безупречный герой как судья и жертва далеко не безупречной действительности — такова исходная художественная позиция Грина. Уберечь героя от духовного надлома и роковых «трещин бессознательной сферы» при отсутствии даже намека на идеализацию окружающего его мира было крайне нелегко. На этом пути Грину угрожала серьезная утрата жизнеподобности образа. Писателю удалось, однако, избежать ее.

Во многом это стало возможным благодаря тому, что главные действующие лица произведений Грина всегда существуют как бы в двух планах — конкретном и предельно обобщенном. «Вы, Молли, для меня — первая светлая черта женской юности, увенчанная смехом и горем, вы, Дюрок,— первая твердая черта мужества и достоинства!» — восклицает Санди в «Золотой цепи» (4, 122). И Грину, в самом деле, важнее показать «женскую юность» или «твердую черту мужества и достоинства», чем нарисовать полнокровный характер человека с подробной биографией, многосторонними общественными связями.

[24] Б. Бурсов. Толстой и Достоевский.— «Вопросы литературы», 1964, № 7, стр. 84.

В черновиках писателя есть любопытное рассуждение о женском образе, проясняющее для нас его метод изображения характера: «В моем романе будет, конечно, женщина. Но что мне с ней сделать? Будет ли она рычать на папу и маму, порешив уйти «с ним»...? Или я просто изображу достойную женщину, терпеливую и доверчивую, которая видит, как из ее детей вырастают мерзавцы, а муж заводит гарем и проигрывает обручальное кольцо?.. Или женщину, которая мажет волосы хной, чтобы эпатировать буржуа и из соображений новой морали? Или женщину-прохвоста с золотыми зубами, кокаином, отдающуюся в автомобиле или — крик моды — на острие радиомачты?.. Прочь, чудовище! Зачеркиваю тебя крест-накрест... Я отыщу героиню такой, какой она хочет быть... Едва подумав об этом... я уже чувствую, что где-то далеко, неторопливо и весело идет девушка... Я признаю только хороших девушек... Хорошая девушка неизбежно и безусловно добра... Она добра потому, что ее свежесть душевная и большой запас нравственной силы есть дар другим, источаемый беспрерывно и беспредметно. Она вызывает у тех, кто ее видит, теплое чувство, бессловесное решение запутанных и сомнительных истин. Она может быть красивой и некрасивой, хорошенькой или просто «недурненькой», но... она весела... и радушна, общение с ней может вызвать в человеке только все лучшее, что у него есть» [25].

Мы привели это рассуждение столь подробно, чтобы показать, как в своем методе художественного отбора Грин все время движется в рамках самых широких родовых значений. Писатель сознательно отме-

[25] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 59, л. 2—5.

тает все, что не укладывается в его концепцию человека, в его представление о должном. Он знает, что существуют самые разные типы женщин, и остро характеризует их. Однако этически и эстетически эти типы его не устраивают. Происходит процесс субъективации, немыслимый для реалиста, даже «прельщающегося» пафосом романтического метода,— если бы Достоевский руководствовался подобными принципами, он вынужден был бы альтернативно выбирать между князем Мышкиным и Раскольниковым, Настасьей Филипповной и Сонечкой Мармеладовой.

Грин в творчестве своем так и делает — все его героини становятся вариациями одного образа, все герои — другого. Это отнюдь не означает, что образ превращается в схему,— тот тип человека, который Грин выбирает как лучший, он рисует ярко, точно, убедительно. Однако сужение самого поля зрения художника здесь очевидно.

Вместе с тем неприкосновенность внутреннего мира героя, его духовная независимость от обстоятельств получает при таком художественном видении причинную мотивировку: она заложена в самой сущности гриновских персонажей как одно из основных, принципиально отличающих их качеств. На широкой типичности его автор и не настаивает, он только хотел бы видеть эту черту во всех людях.

Одновременно обобщенность образа героя, доходящая порой до символичности (вспомним Друда), выводит его за пределы досягаемости требований реалистического правдоподобия; мы начинаем воспринимать образ прежде всего с точки зрения художественных целей, преследуемых писателем.

Важнейшей чертой гриновских героев, которая предопределяет их нравственное здоровье и надежно

охраняет от ударов повседневности, является не зависящая от возраста «детскость», издавна превращенная романтиками в весьма существенную этико-эстетическую категорию.

Для Грина категория «детскости» имеет прежде всего общемировоззренческий, общеэстетический смысл, не вторгаясь в сферу поэтики столь глубоко, как, скажем, у Андрея Белого, чей «Котик Летаев» структурно весь вырастает из взаимодействия разновозрастных планов сознания.

Обнажая во взрослых детское, Грин придает ему значение, точно сформулированное впоследствии К. Паустовским: «В детстве горячее солнце, гуще трава, обильнее дожди, темнее небо и смертельно интересен каждый человек. Поэтическое восприятие жизни, всего окружающего нас — величайший дар, доставшийся нам от детства».

Футроз своим дочкам «наполовину сверстник, наполовину отец», в Давенанте до конца романа «крепко сидит мальчик». Старик Линсей в «Ранчо «Каменном столбе» быстро находит общий язык с одиннадцатилетним Робертом Найтом. Он, как и Стомадор из «Дороги никуда», до старости остается большим ребенком. Грин любуется остротой реакции таких людей на жизнь, экспансивностью восприятия, добродушной доверчивостью и наивностью. Образы детей в произведениях Грина немногочисленны, но эти маленькие персонажи играют полноправную роль в разрешении конфликтов и устройстве судеб взрослых. В них отчетливо проступают контуры «предстоящих» характеров. Даже обуревающую человека жажду познания, неуемное любопытство к жизни Грин символически вкладывает в образ «крошечной, как лепесток», девочки: «Дай! Дай! — голосило дитя

всем существом своим. Что было нужно ей? Эти ли простые цветы? Или солнце, рассматриваемое в апельсинном масштабе? Или граница холмов? Или же все вместе: и то, что в самой ней и во всех других — и всё, решительно всё...» (5, 291).

Однако установка художника на «детскость» больше всего сказывается в ином. Гайдар, например, пишет для детей как для взрослых. Грин, по меткому замечанию Г. Гора, «писал для взрослых, как пишут только для детей, словно все люди на свете только и мечтали о том, чтобы сесть на парусный корабль и выйти в неизвестное море, открывать еще неоткрытые страны» [26]. Это отнюдь не делает его «детским писателем» — в том схематичном и чуть-чуть уничижительном значении, которое принято обычно вкладывать в подобную формулировку.

Говоря с читателями, Грин апеллировал к величайшему дару, оставшемуся от детства и в них. Только благодаря этому он сумел сделать интересным для взрослых то, что М. Горький считал одной из важнейших задач детской литературы — изображение человека «прежде всего как героя, как смелого путешественника по неизведанным странам, как рыцаря духа, борца за правду... как фантазера, влюбленного в свою мечту и оплодотворяющего ее силою своей фантазии, оживляющего силою воли своей» [27].

[26] Г. Гор. Дар воодушевления.— «Звезда», 1944, № 7—8, стр. 115.

[27] Каталог издательства З. И. Гржебина.— В кн.: «М. Горький о детской литературе». Статьи и высказывания. М., Детгиз, 1958, стр. 92.

Границы воображения

Как мы имели возможность убедиться, эволюция Грина от реалистического бытописательства к романтическим формам мировосприятия диктовалась развитием, уточнением, обогащением его представлений о человеке. От стихийного бунтарства и индивидуалистических настроений гриновский герой постепенно поднимался к осознанию своей слиянности с человечеством и своих обязанностей перед ним. Страдающий романтический одиночка превратился в носителя высоких этических качеств, движимого любовью к людям, и полностью утратил позолоту духовной исключительности. Общечеловеческий идеал писателя в ряде точек и линий оказался совмещенным с конкретно-историческими идеалами эпохи.

Вместе с тем характер гриновского героя, претерпев процесс длительной кристаллизации в недрах романтического метода, приобрел лишь условную полноценность и гармоничность, ибо эти его видимые, эстетически убедительные свойства родились не в преодолении обстоятельств, а в упрощении или игнорировании их.

Сопротивление среды не способно существенно повлиять на героя Грина — его становление вызвано

изменением общей концепции автора, а не воздействием объективных обстоятельств. Форму, в которую незыблемо отливались души его персонажей, лепил сам художник; реальная жизнь участвовала в этом творческом акте лишь путем многократного опосредствования.

Мы говорили о том, что в неподвластности героя обстоятельствам и в самой искусственности этих обстоятельств крылось немало соблазнительных возможностей этико-эстетического проповедничества, тонко и точно использованных писателем. Но не следует забывать и об «издержках» подобного метода. «Готовый» характер был отягощен чертами однолинейности, предопределенностью реакции на все происходящее; он сохранял жизнеспособность лишь в пределах ограниченного набора сюжетных мотивов, тем, ситуаций. Связи героя с действительностью абстрагировались и схематизировались события развивались в феерическом темпе, при котором их подлинная сложность таяла в слепящем блеске кульминационных моментов («Огненная вода», «Вперед и назад»).

В образ героя писатель как бы закладывал некий экстракт человечности, нуждающийся в особой питательной среде и явно не годный к употреблению в противоречивой обстановке реального мира В 1917 году Арк. Бухов в фельетоне «Больше Техаса» рисовал индейского вождя, «выпрыгнувшего» из снов своего героя в российскую революционную явь. После дня, проведенного на улице, индеец запросился обратно «в вигвам»: «Жутко у вас тут» [1]. Нечто подобное могли бы испытать и персонажи Грина.

[1] «Новый Сатирикон», 1917, № 44, стр. 7,

Разумеется, речь в данном случае идет о противоречиях, которые настигали бы героя Грина за рамками его системы, иначе говоря, о противоречиях, обнаруживаемых лишь тогда, когда мы начинаем оценивать творчество писателя в соответствии с нашими представлениями о целях и задачах большой литературы вообще, отвлекаясь от «частного права» художника преследовать в своих произведениях собственные, частные цели и задачи. Если же взглянуть на романтическую систему Грина изнутри, как на некую завершенную в самой себе данность, то мы увидим, что писатель умело добивается здесь художественного равновесия между разнородными компонентами пересозданной действительности.

Гриновский герой живет не в экзотическом вакууме — он окружен весьма правдоподобной «социальной» и «вещественной» средой, любопытно преломившей и мистифицировавшей реальные общественные отношения. Принципы построения этой среды — в ее соотношениях с гриновской концепцией человека и общеэстетической платформой писателя — можно уяснить, лишь постоянно памятуя о том, что в изображении обстоятельств Грин выдерживает ту же меру условности, что и в изображении героя.

С первых лет литературной работы Грина критика отмечает необычность и странность всего описываемого в его произведениях. Грина привлекает мир «гигантов» и «чародеев»; герои его, с именами, равно чуждыми, кажется, всем народам на свете, живут и действуют в феерической обстановке, в которую читатель верит, хотя и понимает, что она вымышлена,— таков смысл одной из самых ранних статей о Грине — статьи Л. Войтоловского. В дальнейшем все исследователи творчества писателя в один голос говорят

о «далеких странах» Грина, «значительном умении рассказывать о страшных и редких приключениях», о «невероятности обстановки и туманной обрисовке действующих лиц», о том, наконец, что именно это и создает Грину литературное имя,— когда он «выходит за пределы облюбованного им круга тем и дает типично русские сюжеты», то «перестает быть Грином и теряется в общей массе русских беллетристов» [2].

В советской критической литературе 20-х годов необычность гриновского мира получает прямо противоположную оценку — господствует мнение, что «Грин все выдумывает» [3]. В последующие годы в трактовку этого вопроса вносятся весьма существенные поправки. Уже у К. Зелинского после небезосновательного замечания о том, что Грин «изымает все явления и имена из близких нам земных связей и включает в искусственную систему, где... люди и страны все «иностранны»,— неожиданно прорывается: «Нельзя не удивляться этим точным попаданиям в ничто» [4]. В дальнейшем центр тяжести переносится именно на правдоподобие гриновских описаний, поразительную реальность деталей, сообщающую самым фантастическим его сюжетам подлинность действительности.

В 1939 году К. Паустовский заметил: «Когда он стал писателем, то представлял себе те несуществующие страны, где происходило действие его рассказов, не как туманные пейзажи, а как хорошо изученные, сотни раз исхоженные места. Он мог бы нарисовать

[2] С. Степанович. Александр Грин. Позорный столб.— «Новая жизнь». Пг.— М., 1914, стр. 153.

[3] Б. А. Грин. Гладиаторы.— «Известия», 12 ноября 1925 года.

[4] Корнелий Зелинский. Грин.— «Красная новь», 1934, № 4, стр. 199, 206.

подробную картину этих мест, мог бы отметить каждый поворот в дороге и характер растительности, каждый изгиб реки и расположение домов, мог, наконец, перечислить все корабли, стоящие в несуществующих гаванях, со всеми их морскими особенностями и свойствами беспечной и жизнерадостной корабельной команды» [5].

Мысль эта неоднократно и в разных вариациях стала повторяться в литературе о Грине. Составили по его произведениям даже карту «Гринландии». Как бы в противовес тезису о выдуманности и подражательности художественного мира Грина, о сознательном бегстве писателя от действительности, в последнее десятилетие приобрела чрезмерное распространение идея некой «замаскированной реалистичности» Грина, имевшая своим следствием, во-первых, непременное отыскивание в произведениях писателя биографических мотивов и конкретных отзвуков современной ему эпохи, во-вторых, предположение, что Грин постепенно эволюционировал к реализму и лишь преждевременная смерть помешала ему проявить себя в новом качестве.

К. Паустовский, в частности, утверждал: «Он умер слишком рано. Смерть застала его в самом начале душевного перелома. Грин начал прислушиваться и пристально приглядываться к действительности» [6]. Эту же мысль писатель повторяет в 1965 году, в послесловии к изданию Грина в «Библиотеке приключений». В образе Гарта из повести «Черное море» Паустовский и попытался изобразить творческую эво-

[5] К. Паустовский. Собр. соч. в шести томах, т. 5. М., ГИХЛ, 1958, стр. 555.

[6] Там же, стр. 554.

люцию Грина, как он себе ее представлял, но, в сущности, изобразил именно свой путь в литературе.

Мих. Слонимский высказывается еще определеннее: «Комендант порта» предшествует переходу Александра Грина к реализму» [7]. Конечно, психологическая достоверность и убедительность ситуации рассказа производят сильное впечатление. Но ведь и то и другое характеризуют особенности именно гриновского романтизма. «Комендант порта» не несет в себе никаких качественно новых черт — тема невоплощенной мечты, сила и постоянство которой будят в людях теплый душевный отклик, неоднократно привлекала внимание Грина. Здесь она просто раскрыта мастером, находящимся в апогее своего таланта. Сам переход Грина к реализму, по мнению Мих. Слонимского, совершился в «Автобиографической повести». Думается, однако, что нет никаких оснований считать эту повесть, представляющую главным образом документальную ценность, решающим моментом эстетического развития писателя. Последние годы жизни Грина были годами создания крупнейших его романтических творений — «Бегущей по волнам» и «Дороги никуда», а обширные материалы незавершенного романа «Недотрога» свидетельствуют, что сходить с избранного пути Грин не собирался. Его талант мог регрессировать (судя по ряду признаков в «Джесси и Моргиане» и «Недотроге»), но не мог изменить самого существа своего.

Параллели между партией Осеннего Месяца и октябристами, а также Гуктасом и Гучковым («Возвращенный ад») или тобольским архиепископом Вар-

[7] Мих. Слонимский. А. С. Грин.— В кн.: А. С. Грин. Золотая цепь. Автобиографическая повесть. М., 1939, стр. 33.

навой и братом Варнавой («Капитан Дюк») [8], на наш взгляд, не только не углубляют понимания сути гриновских новелл и гриновского метода вообще, но наводят на ложную мысль, будто писатель из политических соображений был вынужден прибегнуть к эзоповскому языку, и истинная ценность его произведений обнаруживается лишь при расшифровке.

Богатство фактических ассоциаций у Грина несомненно, но оно отнюдь не придает его миру характера некой закодированной реальности — у романтического вымысла Грина, как мы уже видели, были иные задачи. Точно так же не делает страну Грина реалистической и то, что ее города и природа во многом списаны с натуры. Пограничная линия между реализмом и романтизмом вообще никогда не определялась самим наличием связей с действительностью или правдоподобием деталей, поскольку в данном случае речь идет лишь об общем свойстве художественной литературы, которая не существует вне конкретно-чувственных изобразительных форм, воссоздающих формы самой жизни. Э. По несравненно более фантастичен, чем Грин, однако даже самые невероятные происшествия у него даны на абсолютно убедительном материальном и фактическом фоне; это необходимо писателю не только для придания вымыслу внешней достоверности («правдоподобие достигается с помощью чисто научных подробностей»,— говорит он в своем «Необыкновенном приключении некоего Ганса Пфалля»), но и потому, что искусство может лишь рекомбинировать элементы действительности, в большей или меньшей степени

[8] В. Вихров. Рыцарь мечты.— В кн.: А. С. Грин. Собр. соч. в шести томах, т. 1, стр. 15—16, 27.

«отлетая» от нее, чтобы непременно вернуться обратно. Различия между романтизмом и реализмом обусловливаются прежде всего концепцией личности, глубинными свойствами мировосприятия художника. Здесь же коренятся и все особенности построения художественного мира Грина.

Если к романтическому методу в целом Грина вели осторожные, постепенные поиски, то романтический антураж, которым писатель окружил действие, возник как-то сразу, внезапно. В «Острове Рено» «беззвучная, теневая, серая жизнь» совершенно изменила свой облик. Клипер бороздил океанские волны. Мачтовые огни фонарей светились в черной, как смола, воде рейда, и Южный Крест рассыпался на небесном бархате крупными, светлыми брильянтами. А ночной ветер тянул с острова пряной духотой и сыростью береговой чащи. Сам остров поражал своим экзотическим великолепием: «Не было имен этому миру, и Тарт молча принимал его. Широко раскрытыми, внимательными глазами щупал он дикую красоту. Казалось, что из огромного зеленого полотнища прихотливые ножницы выкроили бездну сочных узоров. Густые, тяжелые лучи солнца торчали в просветах, подобно золотым шпагам, сверкающим на зеленом бархате. Тысячи цветных птиц кричали и перепархивали вокруг... Самые маленькие, вылетая из мшистой тени на острие света, порхали, как живые драгоценные камни... Трава, похожая на мелкий кустарник или гигантский мох, шевелилась по всем направлениям, пряча таинственную для людей жизнь. Яркие, причудливые цветы кружили голову смешанным ароматом» (1, 255).

На первый взгляд могло показаться, что Грин в своем отталкивании от действительности пришел к

пряной изысканности акмеистических описаний или увлекся ненатурально-ядовитыми красками западноевропейских колониальных романов. Однако неведомый остров понадобился ему отнюдь не для того, чтобы воспеть первооткрывателей-капитанов или изобразить борьбу белых суперменов с туземцами. Красота природы пробуждает в человеке чувство прекрасного: «Инстинктивно трепеща от вспыхнувшей любви к миру, Тарт протянул руку и мысленно коснулся ею скалистых вершин. Необъяснимый, стремительный восторг приковал его душу к безлюдному торжеству леса... Растроганный воспоминаниями о том, что было в его жизни так же прекрасно и неожиданно, как маленький рай дикого острова, стоял он на краю луча... Праздничные, веселые дни обступили его» (1, 258—259). И это состояние, естественно, ведет к противопоставлению негаданно найденного мира, не тронутого социальными уродствами цивилизации, «темным периодом существования» и «тяжести жизни» в ином, давно уже опостылевшем герою обществе. Экзотика превращается в символ раскрепощения, из ее воздействия на душу вырастает решение: «Тарт остается на острове. Он не хочет более ни служить, ни унижаться, ни быть там, где ему не по сердцу» (1, 263).

В «Колонии Ланфиер» опять присутствовали в изобилии обязательные аксессуары экзотики — «причудливые голоса птиц», «базальтовые скалы», «мохнатые, разбухшие стволы, увенчанные гигантскими перистыми пучками», папоротники, бамбук, «юное тропическое утро» и «вечерняя суматоха обезьян». Однако здесь зазвучал новый мотив, имевший для дальнейшего творчества Грина решающее значение: «расплодившееся человечество» создало на полуост-

рове колонию, воспроизводившую в основных чертах отношения антагонистического общества.

По словам каторжника Ланфиера, здесь нельзя жить без умения «кулаком проломить череп», ибо среди колонистов нет никого, «кто не нюхал крови». Люди «здесь работают», и работают в поте лица,— недаром первый взгляд красавицы Эстер падает на маленькие руки Горна. Дома зажиточных фермеров напоминают крепости. Во дворах откармливаются несметные полчища свиней. Натуралистическое «величие свиного корыта» Грин смело сталкивает с поэтическим величием природы незаселенной части полуострова.

Деньги определяют все разговоры и помыслы «наследников» Ланфиера. Требуя у Эстер возвращения долга, Гупи грубо кричит: «А даст ли мне твой отец хоть грош, когда я буду околевать с голода?» (1, 327). Окруженный яростной толпой, Горн спасается тем, что бросает в гущу ее мешочки с золотом. Сразу же возникает драка — люди моментально забывают не только о своей ненависти к чужаку, но и о желании отомстить за убийство фермера. Теперь ими владеет только «внезапное движение алчности».

Чрезвычайно важно для последующего творчества Грина и то, что он не ограничивается в рассказе изображением замкнутого мирка колонии, а включает его в большой круг мира, пунктирно очерченного воспоминаниями Горна. На «тысячемильных расстояниях» от полуострова пульсируют «титанические города севера», где человеческие отношения, несравненно более утонченные, подчиняются, однако, тем же жестоким законам. «Неудачные спекуляции» разорили отца Горна. Любимая женщина предала его

и пошла «навстречу готовому, протянутому ей другим... Готовое было — деньги» (1, 340). Сам Горн уже несет в себе черты любимого типа гриновского героя, но в то же время он еще отягощен всеми пороками своего общества: «Он был из той же породы хищников с бархатными когтями, трепещущих от голосов жизни, от вида ее сверкающих пьедесталов» (1, 340).

Найденное на полуострове золото равноценно для Горна второму рождению, ибо сила его в мире, где все продается и покупается, способна возвратить любимую. И даже последующему мщению мысль героя придает характер финансовой акции: он «с мрачной жадностью набросал сцены расчетливой деловой жестокости, обширный круг разорений, увлекающий в свою крутящуюся воронку благополучие» соперника. «Горн выбрасывал на мировой рынок товары дешевле их стоимости. И с каждым днем тускнело лицо женщины, потому что умолкали, одна за другой, фабрики ее мужа, и паутина свивала затхлое гнездо там, где громыхали машины» (1, 349).

Именно «Колония Ланфиер», а не «Остров Рено» стала первым настоящим гриновским рассказом, так как только в ней писатель нащупал достаточно широкие очертания той «социальной» среды, в которой предстояло развиваться и разрешаться излюбленным романтическим коллизиям его творчества.

Экзотика являлась чисто внешним, необязательным элементом обретенного Грином мира; ее породили безысходная серость предшествующей реалистической натуры и стремление художника найти в своей палитре какие-то новые, контрастные краски. В дальнейшем Грин увел ее в глубь изображения и превратил в один из любопытных принципов своей

системы поэтической условности. Это был не отказ от экзотики, а преобразование ее.

Экзотика в романтизме возникает как следствие стремления к необычному, отталкивания от повседневности, особой, обостренной яркости мировосприятия. Молодой Паустовский, например, мечтал о «горячем песке чужих берегов, о теплых волнах, смывающих вязкую слизь этой жизни» [9]. Его экзотика тяготела к установлению эффектных, но случайных связей (этим, в частности, блестящая экзотическая импровизации «Свечи и лампы» в «Романтиках» отличается от близких ей по теме страниц «Золотой розы»), лишала описание конкретности, щедро перемешивая на палитре художника только бьющие в глаза краски («Прохладные рассветы... жаркие ветры, россыпи звезд... дожди в уснувших садах — все сверкает, точно вся жизнь оправлена в свет» [10]), вместо глубокого постижения природы рождала нарядную красивость («По ночам ветер шумно тряс... гроздьями стеклянных звезд... А в полдень над горизонтом розовым мрамором блистали облака» [11]), подменяла подлинную точность видения надуманной вычурностью сравнений («ночь, скользкая, как шкура бегемота», «ртутным блеском, глазами трупа светящаяся река» [12]). Багрицкий до революции воспевал прекрасных «креолок», «зыбкие каравеллы», «жемчужные громады» волн. Отдали раннюю дань экзотике И. Сельвинский, Н. Тихонов.

Паустовский с годами, по его собственному свиде-

[9] К. Паустовский. Собр. соч., т. 1, стр. 50.
[10] Там же, стр. 127.
[11] Там же, стр. 195.
[12] Там же, т. 4, стр. 328.

тельству, ушел от экзотики к простому, незаметному человеку. Багрицкий, покинув «старую романтику, черное перо», обратил взгляд к «механикам, чекистам, рыбоводам». Тихонов предал анафеме «ананасы и тигров, султаны в кирасе, ожерелья из трупов, дворцы миража». Думается, однако, что писатели с наступлением «зрелости суровой» проявляли к увлечению юности определенную неблагодарность. На экзотике формировался и оттачивался их стиль, обострялось художественное видение. Экзотическое восприятие революции лежало в основе поэтики и «Орды», и «Браги», и «Улялаевщины».

Нет никаких оснований подвергать сомнению утверждение Паустовского: «Всю нарядность Неаполитанского залива с его пиршеством красок я отдам за мокрый от дождя ивовый куст на песчаном берегу Оки»[13]. Оно подкрепляется отчетливым движением его прозы через три описательных пласта — от пышной природы юга («Романтики», «Блистающие облака») к блеклым краскам севера («Озерный фронт», «Судьба Шарля Лонсевиля», «Северная повесть»), а затем к мягким и лиричным пейзажам средней полосы России («Повесть о лесах», «Мещорская сторона», «Исаак Левитан»). Но для того чтобы изобразить «мокрый от дождя куст» или обыкновенное дерево как некое чудо мироздания[14], что Паустовский умеет делать в совершенстве, нужна была изощренность и праздничность зрения мастера, превра-

[13] К. Паустовский. Собр. соч., т. 1, стр. 16.

[14] Ср.: «В кроне старой липы происходили чудеса. Солнечный луч пробил листву и зажег, копошась внутри липы, много зеленых и золотых огоньков» (К. Паустовский. Собр. соч., т. 3, стр. 294).

щающего золотую мишуру экзотики в золото истинного искусства.

Сам Паустовский в предисловии к собранию сочинений и «Золотой розе» отметил, по меньшей мере, две черты, делающие его прежнее пристрастие к экзотичности небесполезным: во-первых, берущую здесь начало привычку искать и находить в обыденном необыкновенные, удивительные качества; во-вторых, необходимость приобретенных описательных навыков в тех случаях, когда экзотика имеет под собой реальную основу. Думается, что эти черты многое объясняют и в характере преобразования действительности у Грина.

Казалось бы, что с годами процесс изживания экзотики происходит и в его творчестве. В «Сокровище Африканских гор» о том же мире, который обрисован в «Острове Рено» и «Колонии Ланфиер», сказаны серьезные слова: «Почти все заманчивое и фееричное в путешествии, подобном настоящему, есть труд и испытание нравов. Самая поражающая действительность становится буднями; переносить их требуется больше мужества, чем в сражении» [15]. Герой «Возвращения» Ольсен смотрит на чужеземный порт, океан, растения, покрытые огромными яркими цветами, с «оттенком страха и недоверия» (5, 289). «Чужая ночь, полная черных валов, блестящих пеной и фосфором», «звезды, летящие в трепете прекрасного света к тропическому безмолвию», вызывают у него «скорбь и ненависть» (5, 288).

В «Джесси и Моргиане» звучит любопытный разговор о контрабандистах, напоминающий спор с критиком во «Вмешательстве поэта» Э. Багрицкого, где

[15] А. С. Грин. Сокровище Африканских гор, стр. 49.

на требование: «Прошу, скажите за контрабандистов, чтоб были страсти, чтоб огонь, чтоб гром»,— поэт отвечает трезвым напоминанием о времени, о перемене старого «оперенья». У Грина одна из собеседниц «жалеет этих людей, так устойчиво окруженных живописной поэзией красных платков, карабинов, гитар, опасных и резких женщин, одетых в яркое и высматривающих в темноте таинственные лодки своих возлюбленных». Однако ей тут же резонно возражают: «Некоторые вещи хороши издали. Но... в большинстве — они самые обыкновенные жулики» [16].

В «Дороге никуда», писавшейся одновременно с «Джесси и Моргианой», контрабандисты оказываются самыми порядочными в окружающем Давенанта мире людьми, а то же «Сокровище Африканских гор» полно́ откровенно экзотических, может быть, даже наиболее шаблонных в творчестве Грина, описаний. Резкое столкновение экзотики с антиэкзотикой происходит в «Ранчо «Каменном столбе». Английский клерк при взгляде на гаучо (бразильских пастухов) восторженно восклицает: «Клянусь бухгалтерией,— страницы Майн-Рида и Густава Эмара оживают передо мной!». А местный житель старается ему втолковать: «Наша одежда — это показная, праздничная сторона жизни гаучо... Их жизнь сурова; большую часть жизни они проводят в седле» [17]. Это спор pro et contra проникает и в более глубокие слои сюжета. Старик Линсей считает, что прожил свою жизнь, «как машина», и только попав в опасные приключения, почувствовал себя, наконец, мужчиной. Но его

[16] А. С. Грин. Джесси и Моргиана. Л., 1966, стр. 447.

[17] А. С. Грин. Ранчо «Каменный столб».— В сб.: «Янтарная комната». Л., 1961, стр. 78—80.

спутник, знающий, что клерк всегда лишал себя всех радостей ради того, чтобы содержать своих сестер, а потом и дальних родственников матери, возмущается: «А то, что вы делали для других? Ведь это больший подвиг, чем обменяться пулями»[18].

Теперь понятно, почему мы говорим не об отказе от экзотики, а о преобразовании ее у Грина. Экзотика лишается присущей ей поверхностности, с которой художник ведет постоянно углубляющуюся внутреннюю полемику. Одновременно экзотический реквизит превращается в реквизит обыденный, повседневный, ибо это реальные для гриновской страны краски, непривычные нам поначалу именно как «чужеземцам»[19]. Трудно было бы обвинять в экзотике, скажем, Купера, в чьих произведениях она представляет объективное свойство изображаемой писателем действительности. Но Грин находит и художественную мотивацию экзотичности своего мира, черпая ее в необычности самого сознания и бытия героев.

Вычленяя мир Грина из привычных связей, экзотический антураж создает ему своеобразную эстетическую изоляцию, которая обостряет и концентрирует читательское восприятие.

Однако предпринятое писателем «остранение» действительности шло и иными, более сложными путями.

Уже в ранних реалистических рассказах Грин лишает действие конкретных временных и географических координат. Так построено, например, большин-

[18] А. С. Грин. Ранчо «Каменный столб», стр. 117.

[19] Ср.: «Девушке, рожденной среди пампасов, привыкшей к своей стране до скуки, был непонятен восторг старика. «Как вам хотелось попасть сюда, так мне хочется побывать в Европе»,— говорила Арета...» (там же, стр. 148).

ство рассказов «Шапки-невидимки»: сами ситуации описаны вполне достоверно и детально, но события происходят не в данном городе или данной деревне, а в городе и деревне вообще. Порой неизвестна даже страна («Случай»), не говоря уже о национальности действующих лиц (герой рассказа «В Италию» — Геник, «Апельсинов» — Брон, персонажи «Третьего этажа» представлены читателю по кличкам — «Мистер», «Барон», «Сурок»).

Выключение изображаемых явлений из конкретно-исторических зависимостей и перенесение центра тяжести на их общечеловеческий — этический и психологический — смысл становится характернейшим свойством произведений Грина на всем протяжении его творчества. Вот, к примеру, рассказ «Река» (1910). Четверо лодочников на берегу реки в половодье сидят у костра и беседуют о всяческих будничных вещах. Недалеко от костра они обнаруживают утопленницу, выброшенную водой на берег. Теперь разговор уже определяется этим событием, но не меняет своего неторопливого, спокойного характера — лодочники гадают, почему утонула молодая, красивая женщина, потом вспоминают историю «умного человека с ясной головой и с душой тверже, чем стальной рельс», который тоже погиб ни за что ни про что, потом находят на трупе записку: «Хочу умереть. Рита».

Они везут утопленницу на лодке и «долго разговаривают об упрямцах, предпочитающих скорее разбить об стенку голову, чем примириться с существованием различных преград» (2, 54). Кончается рассказ вполне бытовой деталью — один из лодочников восклицает: «Да ведь я чайник забыл!» И этот возглас, «полный отчаяния», вызванного столь ничтож-

ным на фоне мрачного колорита всего действия поводом, окрашивает развязку горьким сарказмом.

Как видим, в рассказе нет ничего фантастического — все здесь вполне достоверно, обыденно, даже нарочито приземленно. Это, по существу, произведение реалистическое, настроение его определяется временем написания — периодом реакции, зависть рассказчика к «упрямцам», не желающим «примириться», придает повествованию определенно прогрессивный характер. Но собеседников-то звать — Керн, Миас, Женжиль, Благир, и поют они стилизованную песенку: «Посушимся, ребята, в трактире у Грипата...»

Связи рассказа с конкретной действительностью всячески затемнены — и отнюдь не из цензурных соображений. В годы первой мировой войны Грин написал множество, казалось бы, вполне злободневных рассказов и рассказиков. Однако и здесь далеко не всегда можно точно сказать, о какой войне идет речь, кто, с кем и почему воюет и какова позиция Грина. Из нескольких фраз «Забытого» ясно, что рассказ посвящен французским кинооператорам и съемкам на франко-прусском фронте. А вот что за «личность» баталист Шуан, путешествующий в «разоренной, занятой пруссаками стране»,— уже неизвестно. Это просто художник, которому «печально и противно» смотреть на разрушенный город и который мечтает воплотить «все бедствия» войны в абстрактном сюжете: помешанные родители упорно ждут погибших детей к ужину. Не названа и сама «разоренная страна», отсутствуют какие-либо ее географические приметы. В пустом городе художника встречают лишь три мародера по кличкам «Линза», «Брелок» и «Рыба».

Чем ближе к концу была война, тем сильнее становились пацифистские настроения Грина и тем условнее в его рассказах обозначались враждующие стороны и места действия («Истребитель, «Ужасное зрение», «Желтый город», «Игрушки»). «Точность» сведений повсеместно оказывалась мистификацией, наподобие следующей: «Великая европейская война 1914—1917 гг. была прекращена между Фиттибрюном и Виссенбургом обывательницей последнего, девицей Жанной Кароль...» (4, 337).

И в романтических, и в так называемых реалистических произведениях Грина мир предстает перед нами «странным, закутанным в цветной туман». Изменяется лишь степень приближения к реальной действительности, подчас просвечивающей сквозь сюжетную канву, а подчас подмененной абсолютным правдоподобием вымысла. За рассказами «Шапки-невидимки» стоят подлинные эпизоды террористической деятельности эсеров. За рассказами 1914—1916 годов — события первой мировой войны. Тем не менее некоторые исследователи считают, что действие в них уже перенесено в гриновскую страну: «В «Гринландии» война так же ужасна и бесчеловечна, как и в любой реальной стране» [20]. Опровергнуть подобное мнение столь же трудно, как и доказать его справедливость,— слишком размыты у писателя рубежи между категориями реального и «гриновского».

Излюбленные гриновские герои — по существу, герои идеальные, рыцари без страха и упрека. Духовные возможности их неограниченны. Проецируя эти возможности вовне, Грин в поисках соответствующих

[20] Вл. Россельс. Дореволюционная проза Грина.— В кн.: А. С. Грин Собр. соч. в шести томах, т. 1, стр. 453.

способов их выражения придает событиям фантастический характер — вспомним ясновидение Стара («Путь»), полеты Друда, бегущую по волнам Фрези Грант, неистовое волшебство Александра Гольца («Происшествие в улице Пса») и многие другие образы и сюжеты гриновских произведений.

С темой чуда в художественной литературе мы встречаемся постоянно. После фольклора, относившегося к чудесам «всерьез», они перешли на «подсобные» роли — стали либо средствами художественного преувеличения (сатира Свифта, Рабле, Щедрина), либо чисто сюжетными приемами, как у Шекспира. Чудеса Грина идут, скорее, от сказочных традиций, нежели от формальных задач, но сами традиции эти подкреплены всеми ресурсами современной поэтики условности. Сверхъестественные события естественно «накладываются» на гриновскую концепцию личности, исходящую из представления о неограниченных возможностях человека. Эту особенность Грина проясняет сравнение с Уэллсом.

Произведения Уэллса тоже изобилуют чудесными происшествиями. Ситуация рассказа «Замечательный случай с глазами Дэвидсона» как будто бы похожа на ситуацию «Пути». Ее героя, подобно Стару, одолевают видения иной страны: «Вот я закрыл глаза,— говорит он.—...Рядом со мной на кушетке сидите вы и Беллоуз. И я опять в Англии. И в комнате темно... А там солнце всходит... и корабельные снасти, и волнующееся море, и летают какие-то птицы»[21]. Но в сущности замысел Уэллса прямо противоположен гриновскому.

[21] Г. Уэллс. Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 2. М., изд-во «Правда», 1964, стр. 407.

Эли Стар, поверив в свою страну, отправляется на ее поиски. К Дэвидсону, к полному удовольствию окружающих, возвращается нормальное зрение. Гриновская страна остается страной мечты, однако вера в нее преображает духовную жизнь героя. Страна Дэвидсона оказывается реальностью, а его галлюцинации — редким случаем «видения на расстоянии» в результате электромагнитного «сотрясения сетчатой оболочки глаз». Уэллс как фантаст строит сюжет вокруг научной гипотезы. «Чудо», не имеющее объяснения, не зависело бы ни от законов природы, ни от мощи человеческого интеллекта и угрожало миру величайшими опасностями («Человек, который мог творить чудеса»). Грина же никогда не интересует рациональная основа фантастического. Он просто убежден в сверхъестественных потенциях человека и либо щедро награждает волшебным даром тех персонажей, которые, по его мнению, наиболее полно воплощают идеал человеческого, либо обставляет их жизнь невероятными событиями, способствующими четкому выражению авторской концепции («Система мнемоники Атлея», «Львиный удар» и др.).

По воспоминаниям М. Слонимского, Грин всерьез доказывал ему, что «человек бесспорно некогда умел летать и летал»[22] и что в будущем он вернет себе эту атрофированную способность.

Фантастика Грина, таким образом, не имеет ничего общего с научно-познавательным направлением фантастического жанра. Нельзя считать ее и подсобным художественным приемом, ибо она пронизывает все творчество писателя и является частью его миро-

[22] Мих. Слонимский. Александр Грин.— «Звезда», 1939, № 4, стр. 165.

восприятия. В сущности, речь идет о том самом волшебном стекле Бам-Грана, которое являет все, на что ни взглянуть сквозь него, в совершенно «неожиданном свете» («Ива» — 5, 232).

Сущность романтического «двоемирия» общеизвестна: мир действительности соседствует у романтиков со вторым, «сверхреальным, в котором происходят душевные события, единственно для поэта важные и интересные»[23]. Фантастика представляет призму, сквозь которую художник, живущий во втором мире, видит первый. Призма эта у разных писателей, естественно, обладает разными оптическими возможностями. Оптические возможности призмы Грина, надо думать, в значительной степени определяются влиянием на него стихии фантасмагорической образности, переполняющей произведения Э. По и Э.-Т.-А. Гофмана (подчеркиваем — именно образности, а не мировоззрения, не концепции человека). В то же время, Грин очень далек от мистики — верной спутницы фантасмагории — и пессимизма, пронизывающего произведения этих писателей.

Мистические события в «Львином ударе», «Волшебном безобразии», «Таинственной пластинке» Грина представляют в конечном счете лишь фабульные приемы. «Серый автомобиль», «Фанданго», «Ива», «Крысолов» могут быть названы «гофманианой» по форме видения, но не по содержанию. Своей целенаправленностью фантастически-необъяснимое в рассказах Грина резко отличается от мистически-необъяснимого в произведениях Э. По (вспомним «Маску Красной смерти», «Падение дома Эшеров»), много

[23] В. Жирмунский. Поэзия Александра Блока. Пг., 1922, стр. 15—16.

лет считавшегося «духовным отцом» русского романтика. Не случайно первый набросок к «Алым парусам» объективно целиком направлен против формализации художественных задач и проповеди пессимизма, пронизывающих «Философию творчества» Э. По, хотя Грин здесь же отдает должное «сияющему оружию гения» (3, 430).

Интересной представляется в связи с решением вопроса о реальном и фантастическом в творчестве Грина мысль К. Фриу: «Реалистическое видение Грина тонко комбинируется с фантастикой, на которую постепенно переносится центр тяжести... Эти два плана — реалистический и фантастический — находят свое выражение на уровне *символа, который для Грина и есть подлинная действительность*»[24] (курсив наш.— *В. К.*). Мы не можем согласиться с последними словами — от справедливого замечания о влиянии на Грина символизма[25] Фриу далее фактически приходит к отождествлению метода писателя с символизмом. Символ никогда не имел в творчестве Грина самоцельного характера. Полагаться на мнение Грина, относившего себя, по свидетельству Ю. Олеши, к символистам[26], было бы крайне опрометчиво. Но преобразование фантастического в существенный элемент художественного обобщения, зачастую вырастающего в символ, у Грина действительно происходит постоянно[27].

[24] C. Frioux. Sur deux romans d'Alexandr Grin.— «Cahiers du monde russe et sovietique», vol. 3, № 4. Paris, 1962, p. 558.

[25] Там же, стр. 551.

[26] Ю. Олеша. Из литературных дневников.— «Литературная Москва», сб. второй, 1956, стр. 737.

[27] В. Вихров называет романы Грина «аллегорическими» (см: В. Вихров. Рыцарь мечты.— А. С. Грин, т. 1, стр. 35). Дума-

В романтизме Грина много общего с романтизмом Александра Блока, поэта неизмеримо переросшего символизм. Блок близок Грину не как певец «Вечной Девы» или автор «жестоких арлекинад», во взрывах романтической иронии расстающийся с юношеской мистикой, а как жизнелюбец «Вольных мыслей», художник огромного темперамента, мечтатель, «с часу на час» ожидающий «прибытий больших кораблей из далекой страны». Под блоковским «Всегда хочу смотреть в глаза людские, и пить вино, и женщин целовать, и яростью желаний полнить вечер... и песни петь! И слушать в мире ветер!» подписались бы все любимые гриновские герои.

Грин сочетает реальное и чудесное со свободным изяществом романтического театра Блока. «Падучая звезда» в блоковской «Незнакомке» оборачивается прекрасной женщиной; «голубой» возникает и исчезает, словно некая нематериальная лирическая субстанция; звездочет бормочет «астральные песни». А рядом шумят «пьяницы с глазами кроликов», сыто острят господа в котелках, жулики перепродают камеи, посетитель кабачка шарит руками в корзине с вареными раками, семинарист заливает любовь «пивцом». По тому же принципу романтического контраста предельно достоверная сцена низменного буйства капитана Геза поставлена Грином в стык с чудесным появлением «бегущей по волнам», а вдохновенный полет Друда — с пересудами о нем кухонной прислуги.

ется, что это неверно. Аллегория подразумевает иносказание, маскировку непосредственного значения образа. Гриновский символ не имеет аллегорического характера. Он прямо обнаруживает свое философское, общечеловеческое содержание, отнюдь не скрывая в себе узко понимаемую «социальность».

Из сплава реального и фантастического постоянно рождаются сквозные образы-символы всех гриновских романов. Так, «Дорога никуда» — это и таинственная дорога в предании о каменщике Сайласе Генте, и «темный путь в старом саду», которым Давенант навсегда уходит из гостеприимного дома Футроза, и «крестный путь» героя — нескончаемое шоссе из Покета в Лисс, и почти пустынная дорога с гостиницей Стомадора, и, наконец, в широком смысле — «тропа темной судьбы» героя. Символический образ дороги, в свою очередь, как бы замкнут между двумя другими образами — гостиной Футроза, где Давенант познал всю прелесть юности (недаром среди вариантов названий романа встречаются «Гостиная бесстрашных стрелков», «Гостиная Эльмерстауна» и т. п.), и покетской тюрьмой — последним прибежищем горькой «взрослости» героя, символом неосуществимости его надежд. «Блистающим миром» выглядит земля с высоты полета, но есть еще и блистающий мир души, свободной от земного притяжения. И золотая цепь Ганувера — не только клад старого пирата, упрятавшего в эту форму свое сокровище, а тяжкие оковы богатства вообще.

Зачастую символ у Грина многоступенчат, развернут — достаточно вспомнить длинный ряд воплощений поэтического образа «бегущей по волнам». Однако писатель умеет извлекать символический смысл и из вполне конкретных деталей, будь то апельсин, переданный с воли в тюремную камеру, лесная яма, полная ночных существ, или автоматическая походка коменданта тюрьмы.

Толчок к философскому стихотворению Блока «Миры летят. Года летят...» дало впечатление от увеселительного аттракциона — «чертова колеса». Грин

превращает в широкое обобщение катание на «американских горах» («Наследство Пик-Мика»). Символизм Грина, как и блоковский, вырастает из «стремления к емкости и многозначности поэтического образа», «синкретизма восприятия», попытки «единым взглядом и дыханием охватить весь мир... запечатлеть взаимосвязь всех вещей и явлений действительности, уловить их единый «музыкальный» смысл». При таком методе каждая часть становится символом некоего целого, нимало не лишающегося своей реальности. Символичность приобретают «не слова, не образы сами по себе, а их сочетания, смысловые связи и сопоставления»[28]. В то же время, сравнивая Грина с Блоком, нельзя, разумеется, забывать о разном масштабе и разном качестве их «синкретизма». Блок, как великий художник, видел в предметах и явлениях действительности гораздо больше, чем видел Грин. Наглядно обнаруживается это на примере трактовки темы авиации.

Первая жена Грина В. П. Калицкая в неопубликованных воспоминаниях рассказывает об «авиационной неделе» 1910 года в Петербурге: «Полеты казались мне таким грандиозным и поднимающим зрелищем, что захотелось уговорить всех посмотреть их... Совсем иначе воспринял полеты Александр Степанович. Всю неделю авиации он был мрачен и много пропадал из дому. Когда я с восхищением заговорила об этом волнующем зрелище, он сердито ответил, что все эти восторги нелепы: летательные аппараты тяжеловесны и безобразны, а летчики — те же шоферы».

Под впечатлением авиационного праздника была

[28] В. Орлов. Александр Блок. М., ГИХЛ, 1956, стр. 147.

написана новелла «Состязание в Лиссе» (1910). Там впервые со всей возможной резкостью Грин высмеял «знаменитостей воздуха», считающих воздухоплавание «победой разума над мертвой материей, инертной и враждебной цивилизации» (3, 433). По словам «Неизвестного», наделенного чудесным даром полета, аэроплан — это «непрочное, безобразное сооружение», «материя, распятая в воздухе», «кухня», где на бензине «готовится жаркое из пространства и неба», «клетка из проволоки, с холщевой крышей над головой» (3, 435). Спустя два года, в «Тяжелом воздухе» писатель презрительно назвал самолет «трагическим усилием человеческой воли, созданием из пота, крови и слез» (2, 173). Оба рассказа кончались одинаково — описанным не без злорадства падением летчика на землю[29]. Через десять лет герой «Блистающего мира» Друд, выросший из образа «Неизвестного», гневной филиппикой против авиации подтвердил неизменность мнения Грина: «Немного надо было бы мне, чтобы доказать вам, как несовершенны и как грубы те аппараты, которыми вы с таким трудом и опасностью пашете воздух, к ним прицепясь...» (3, 155). В «Джесси и Моргиане», романе 1929 года, мы находим слова о том, что смерть авиатора «не трагична, а лишь травматична. Это не более как поломка машины»[30].

[29] Неожиданный в устах Грина панегирик самолету в стихотворении «Военный летчик»: «Воздушный путь свободен мой; воздушный конь меня не сбросит, пока мотора слитен вой и винт упорно воздух косит» («Новый Сатирикон», 1914, № 35, стр. 7) — объяснялся ультрапатриотическим тоном, свойственным в те годы всей буржуазной русской периодике, в которой Грина нередко заставляла печататься нужда.

[30] А. С. Грин. Джесси и Моргиана. Л., 1966, стр. 443.

Критические размышления об авиации в плане противопоставления духовного и механистического начал жизни вовсе не были чужды и Блоку. В ноябре 1910 года он писал о «неуверенном, зыбком полете» аэроплана:

Как ты можешь летать и кружиться
Без любви, без души, без лица?
О, стальная, бесстрастная птица,
Чем ты можешь прославить творца? [31]

Однако в то же время Блок видел в успехах авиации силу человеческого гения [32] и с гордостью воспевал «не знающий удивленья мир», в котором «сквозь ночь, сквозь мглу — стремят отныне полет — стада стальных стрекоз» [33]. Замечательное стихотворение «Авиатор» (1912) разворачивает в связи с темой полетов сложнейшую гамму чувств и мыслей: упоение человеческим могуществом («...Винты поют, как струны... Уж в вышине недостижимой сияет двигателя медь») сменяется скорбным сознанием беспомощности человека («Уж поздно: на траве равнины крыла измятая дуга...»), а сострадательное восхищение «отважным летуном» переходит в пророческое предвидение «грядущих войн», когда самолеты понесут земле динамит [34].

[31] Александр Блок. Соч. в двух томах, т. 1. М., ГИХЛ, 1955, стр. 363.

[32] «В полетах людей, даже неудачных, есть что-то древнее и сужденное человечеству, следовательно — высокое»,— писал он матери 24 апреля 1910 года («Письма Александра Блока к родным», II. Л., «Academia», 1932, стр. 75).

[33] Александр Блок. Соч. в двух томах, т. 1, стр. 361.

[34] Там же, т. 1, стр. 367—369.

Блока переполняло «сознание *нераздельности* (курсив наш.— *В. К.*) и неслиянности искусства, жизни и политики» [35]: успехи авиации находились у него в одном ряду с «ощутимым запахом гари, железа и крови» надвигавшейся войны, еврейскими погромами, грандиозными забастовками железнодорожных рабочих в Лондоне, расцветом спортивной борьбы, убийством Столыпина — явлениями, в которых поэт сумел услышать «выражение ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы» [36]. У Грина на первом плане стояла именно *неслиянность* всех этих сфер действительности с искусством. Больше всего он страшился угрозы механизации жизни, и потому в развитии авиации разглядел только посягательство общества на духовную свободу человека.

Уходя от реальности в чудесное, Грин уходил, разумеется, и от жестоких противоречий действительности, сосредоточивая внимание лишь на магистральных, глубинных тенденциях духовного развития человека. Принцип «чудесного» позволял ему озарить сюжет светом «оптимистической гипотезы». Путь Грина с этой точки зрения был путем меньшего сопротивления (мы имеем в виду сопротивление материала, а не эпохи), чем путь, скажем, Ю. Олеши. Олеша пытался как-то ответить на проблемы, выдвигаемые новой действительностью, Грин предпочитал подобной задаче вымысел. В вершинных созданиях своего таланта Грин полемизировал только со старым миром, Олеша — со старым и но-

[35] Александр Блок. Соч. в двух томах, т. 1, стр. 477.

[36] Там же, стр. 478.

вым. В результате, художественное мировосприятие Грина сохранило необходимую целостность и гармоничность, тогда как на талант Олеши двойственность позиции писателя наложила отпечаток рефлективности и раздробленности [37].

Из сказанного, разумеется, не следует, будто метод Грина обладает, по сравнению с методом Ю. Олеши, какими-то преимуществами, а тем паче — что преимущества эти состоят в бегстве от действительности. Сравнение двух больших и разных художников по принципу «кто лучше» вообще невозможно. Противоречивость и рефлективность художественного мировоззрения Олеши были порождены одной эпохой, целостная замкнутость и «вневременной» характер эстетической системы Грина — другой. Если бы Грин вошел в литературу десятилетием позже, вполне вероятно, что он стал бы писателем именно типа Олеши.

Наше сопоставление диктуется лишь желанием еще раз подчеркнуть причудливость и парадоксальность тех исторических трансформаций, в итоге которых недостатки гриновского метода обернулись достоинствами, а художественное исследование воображаемой страны сохранило эстетическую значимость до сих пор.

[37] Ср.: «Пусть я пишу отрывки, не заканчивая, но я все же пишу! Все же это какая-то литература — возможно и единственная в своем смысле: может быть, такой психологический тип, как я, и в такое историческое время, как сейчас, иначе и не может писать...» (Ю. Олеша. Ни дня без строчки. Из записных книжек. М., 1965, стр. 11).

От антитезы к синтезу

В романтическом «двоемирии» Грина, нам думается, намечаются некоторые новые для этого краеугольного принципа романтизма свойства, сопутствующие эволюции метода в целом. Всегда противостоящие у романтиков сферы реальности и воображения в произведениях Грина постепенно сближаются, взаимодействуя и неуловимо меняя свои очертания. Контраст сменяется сходством, раздвоение — синтезом, в итоге которого рождается «третья действительность», являющаяся, однако, не «будущим» в горьковском понимании этого слова, а неким преображенным и предельно обобщенным «настоящим».

Демонстративный уход в «Гринландию», как мы уже говорили, был слишком прямолинеен и не типичен для писателя. Весь дальнейший, после «Острова Рено», путь Грина позволяет говорить не столько о противопоставлении двух миров, которое осуществлялось лишь в том случае, когда автор отстаивал право художника на Мечту, сколько о *наложении* их друг на друга и возникающем в результате этого сложном синтезе. Свою творческую особенность писатель «спроецировал» в сюжет новеллы «Путь». Под

взглядом ее героя родной город «принимал странный вид: дома, улицы, вывески, трубы — все было сделано как бы из кисеи, в прозрачности которой лежали странные пейзажи». Эли Стар воспринимал одновременно «сливающимися, пронизывающими друг друга — два мира, из которых один был... город, а другой представлял цветущую холмистую степь, с далекими на горизонте голубыми горами» (3, 310).

Поле зрения художника изменялось постепенно: сначала произошел отказ от конкретных временных и географических примет, потом подстановка вместо них примет псевдоконкретных (улица Пса, Равнина дождей, Пролив бурь), затем превращение Евстигнеев, Сергеев, Глазуновых, Чернецких в Аянов, Гольцев, Энохов, Кволлей...

В ранних романтических произведениях Грина страна его вымысла нередко соседствует со страной реальной. Открыто противопоставляя выдуманный мир действительному, художник сначала как бы уравнивает их права на существование, изображает в одном и том же измерении. Герой рассказа «Далекий путь» (1913) столоначальник казенной палаты Петр Шильдеров бросил опостылевший родной город с его «запахом кислой капусты, каши и постного масла», губернской тюрьмой и монастырями, перебрался через границу и вольно зажил под именем проводника Диаса где-то в высокогорных Андах.

С одной стороны, Грин выстраивал ряд: коровы, навоз, обыватели, семечки, лавочки: с другой — караваны мулов, известковые тропы среди скал, снежные волны гор, пастухи в брюках с бахромчатыми лампасами и старинными пистолетами на широких поясах. В «Охоте на Марбруна» (1915) повествователь патетически восклицал: «Москва! Сердце России!

Я вспомнил твои золотые луковицы, кривые переулки, черные картузы и белые передники, сидя в вагоне поезда, бегущего в Зурбаган...» (3, 305).

Идея бегства из столыпинской России являлась иллюзорным исходом гриновского романтизма эпохи реакции и выглядела либо чрезвычайной наивностью, либо лобовым литературным приемом. Впоследствии «двойное» изображение утратило свои исторические предпосылки, а следовательно, и художественный смысл.

Маленький полуостров, когда-то приютивший каторжную колонию Ланфиер, превратился в целый континент, и карта его покрылась названиями десятков населенных пунктов.

В позднейших своих произведениях — «Фанданго», «Крысолове» — Грин опять возвращается к изображению двух «реальностей». Однако противопоставление, неоспоримо присутствующее в данных новеллах, все более приобретает характер эстетической декларации, скорее — демонстрации «прав» художника, нежели его органической потребности. Теперь Грин уже не стремится соединить Зурбаган транспортным сообщением с Петроградом или Москвой. Единственный путь туда идет через магический кристалл романтического воображения. «Гринландия» объявляется недоступной прозаическому взгляду статистика Ершова, который готов в «океан плевать», а из «розы папироску свернуть».

Вместе с тем Грин выступает в «Фанданго» как зрелый писатель, давно уже расставшийся с романтическим максимализмом юных лет. Он понимает, что в позиции Ершова («Я пеку в буржуйке картошку, мо́ю посуду и стираю белье! Прислуги у меня нет.
 Жена умерла. Дети заиндевели от грязи... Масла ма-

ло, мяса нет... А вы мне говорите, что я должен получить раковину из океана и глазеть на испанские вышивки!» — 5,373) — есть своя логика. Точно так же есть логика и в поведении повара Терпугова, уверенного в нерушимости естественного, реального хода событий и не принимающего намека рассказчика на возможность временны́х смещений: «Он был прав. Я вспомнил это теперь с досадной неуязвимостью факта».

Подобной логике Грин противопоставляет точку зрения художника, творящего из материала жизни мир, похожий и одновременно непохожий на нее. Так возникает антитеза «Петроград — Зурбаган», которая затем снимается в весьма любопытном вольном переложении 33-го стихотворения «Лирического интермеццо» Гейне:

В равнине над морем зыбучим,
Снегом и зноем полна,
Во сне и в движенье текучем
Склоняется пальма-сосна (5, 398)

Контраст двух образов устранен введением третьего — «пальмы-сосны». Для полной гармонии в пересозданный пейзаж включено отсутствующее у Гейне «зыбучее море». Путь от действительности к мечте заканчивается романтической трансформацией действительности.

Наперекор экзотическому нигилизму своих робинзонад Грин уже и в ранних рассказах обнаруживал неожиданное сходство вымышленного мира с действительным. Романтический орнамент, наложенный на прочерченные ранее реалистические контуры, деформировал, но сплошь и рядом не уничтожал их. Очень выразителен в этом отношении рассказ «При-

шел и ушел» (1910). Все внешние признаки «Гринландии» здесь налицо. Герой по имени Батль (кстати, редкий пример значащей фамилии у Грина: вероятно, от английского battle — битва, бой) в поисках опасностей и подвигов оставляет скучную и тоскливую службу в Покете (одном из самых ранних городов гриновской страны, фигурирующем во многих его последующих произведениях) и приходит в некий пограничный форт в пустыне, который должен, по предположениям Батля, подвергаться нападениям туземцев. Но форт погружен в беспробудную спячку. Это самое тоскливое и гнусное место на земле. От дрянной воды у солдат «вечно болит живот», «пыльная духота глиняных стен» поглощает все звуки, огромное количество кур наполняет своим клохтаньем углы форта, у входа в комендантскую квартиру пасется стадо свиней, на веревках сушатся женские рубашки. Люди, «растрепанные, полуодетые, с помраченным жарой, пьянством и бездельем рассудком, едва двигают руками» (2, 35).

Десять дней проводит Батль в этом «забытом жизнью и неприятелем» форте, томясь до тех пор, пока однажды ночью не обнаруживает, что в пороховом погребе, около которого он стоит на часах, нет ничего, кроме пустых, давно сгнивших бочек. Утром неудачливый искатель приключений в полном вооружении покидает форт, а безразличные офицеры лениво наблюдают с вала за уменьшающейся фигуркой человека.

Хотя аксессуары «Гринландии» рассыпаны в рассказе щедро, все они легко заменимы; подставив в текст другие названия и конкретно ассоциированные детали, мы можем убедиться, что облик «остраненного» гриновского мира здесь целиком складыва-

ется на основе обобщенной модификации двух мотивов, варьировавшихся в раннем периоде творчества писателя: беспросветной скуки провинциального городка, помноженной на бессмыслицу военного быта армии, столь хорошо знакомого Грину по Оровайскому батальону.

Точно так же модифицирована в художественном мире Грина социальная структура реального общественного устройства.

Отношения в «Гринландии» — это отношения богатых и бедных, власть имущих и бесправных. Здесь есть министры и губернаторы, фабриканты и биржевики, здесь заключают сделки и терпят банкротства. Трактиры, игорные дома и притоны поджидают здесь людей, стремящихся повеселиться, а тюрьмы — бунтовщиков и вольнодумцев. На одном полюсе этой страны находятся «надменные невольники своего положения и богатства», на другом те, кто всегда «в работе, как в драке». Уже в ранних романтических произведениях Грина говорится об «избирательных правах низших сословий» («Дьявол Оранжевых вод»), «мировом рынке» и «законе стоимости» («Колония Ланфиер»). Герой «Бегущей по волнам» видит парусное судно «между Угольным синдикатом и углом набережной» (5, 27). В конторе Брауна «Арматор и груз» Томас Гарвей ждет приема в «прохладном помещении... среди деловых столов, перестрелки пишущих машин и сдержанных разговоров служащих» (5, 32). Сам Браун — «настоящий делец», который рассказывает историю «Бегущей» в лаконичном стиле торговых бумаг: «Спасая корабль от ареста, Гез сумел вытащить от меня согласие внести корабль в мой реестр. По запродажным документам, не стоившим мне ни гроша, он значится моим...» (5, 34).

Имена друзей Хоггея в «Гладиаторах» «шуршат сухо, как банковые билеты» (4, 341).

В «Дороге никуда» шантажист Сногден упоминает о «Смите, якобы грозившем протестовать поддельный вексель» (6, 106). Отец Консуэло характеризуется как «разбогатевший продажей земельных участков владелец табачных плантаций и сигарных фабрик, депутат административного совета» (6, 107), а губернатор Ван-Конет обещает своему беспутному сыну: «Дайте мне разделаться с правительственным контролем, разбросать взятки, основать собственную газету, и вы тогда свободны делать, что вам заблагорассудится» (6, 138).

Здесь все построено на соображениях материальной выгоды — и в мелочах, и в крупном. Итальянец, раскинувший палатку у опустевшей гостиницы, сдирает с Галерана надбавку за водку и еду только потому, что тот, выспрашивая о судьбе Давенанта, не замечает жульничества. Адам Кишлот вначале пытается торговать честно — и неизменно терпит банкротство. Но стоит ему начать мошенничать, покупая бракованный товар за полцены, а продавая за полную, и вот — он уже владелец нескольких магазинов готовой обуви. Мукомолы Покета, едущие в Лисс на торги по доставке муки для войск, заняты «составлением коммерческого заговора против других подрядчиков» (6, 81).

Можно бесконечно продолжать список примеров, доказывающих, что гриновский «условный мир сказки целиком включен в «ассоциативную систему» капиталистических отношений»[1]. Мысль эта в разных

 [1] М. Шагинян. А. С. Грин.— «Красная новь», 1933, № 5, стр. 172.

вариантах повторялась неоднократно: в гриновской стране есть «богатые и бедные, есть угнетение бедных богатыми, имеющими в своем распоряжении административно-бюрократическую машину с полицией, тюрьмами, судами»[2]; «мир, созданный Грином... отнюдь не радужен... подчинен той же власти чистогана, которой была подчинена и реальная действительность»[3].

Казалось бы, вопрос решен — писатель изображает общественную жизнь в период определенной социально-экономической формации, а именно — формации капиталистической? Но на этом пути нас поджидают всяческие неожиданности. Почти в каждом произведении Грина читатель встречается с «вещами несовместными».

Социальный облик «Гринландии» возникает из комбинации элементов самых разных эпох. «Акула» капитализма соседствует в ней с наследственным аристократом и благодушным, меценатствующим рантье. Подводные лодки, миноносцы, крейсера — «неподвижные стальные громады», чья «зловещая решительность очертаний» и «колоссальная механичность» (4, 262—263) так не вяжутся с романтикой океанской стихии, бороздят те же воды, что и парусные «судна-джентльмены», подобные «Бегущей по волнам». В зеркальных дверцах экипажей сверкают отблески солнца. Но наряду с экипажами по улицам гриновских городов курсирует и транспорт иного рода: «...под ноги мне кинулся дрожащий, растущий, усиливающийся свет, и, повернув голову, я застыл

[2] И. Сергиевский. Вымысел и жизнь.— «Литературный критик», 1936, № 1, стр. 242.

[3] Е. Книпович (рец.).— «Детская литература», 1941, № 3, стр. 34.

на ту весьма малую часть секунды, какая требуется, чтобы установить сознанию набег белых слепых фонарей мотора. Он промчался, ударив меня по глазам струей ветра и расстилая по мостовой призраки визжащих кошек...» («Серый автомобиль» — 5, 185). Дома освещаются то свечами, то электричеством, героев зазывает реклама кинематографа, робот Ксаверий — прообраз кибернетических машин — выглядит лишь экзотическим украшением волшебного дворца «Золотой цепи».

Привычные понятия поставлены в стране Грина с ног на голову: взрослые играют в алые паруса и старинно-галантную любовь, овеянную сказкой, а продавец игрушечной лавки демонстрирует Ассоль «складные модели зданий и железнодорожных мостов; миниатюрные отчетливые автомобили, электрические наборы, аэропланы и двигатели» (3, 40). Важнейшей деталью сюжета в «Крысолове» является... телефон.

Сосуществование в гриновских произведениях двух миров, один из которых экзотически стилизован, а другой — нарочито модернизирован, совершенно опрокидывает наши временные представления.

Поначалу «Трагедия плоскогорья Суан» кажется одним из серии рассказов о революционерах. Вся его первая часть посвящена трем террористам, спасающимся от преследования. Руки Фирса, «грязные от кислот», обличают в нем специалиста по изготовлению пироксилина. Хейль сжигает перед бегством кучу писем и «тощих брошюр». Блюм характеризует своих товарищей так: «Для того, чтобы разрушить подъезд у заслужившего вашу немилость биржевика или убить каплуна в генеральском мундире, вы тратите время, деньги и жизнь» (2,181). Действие

развивается в стиле «Шапки-невидимки». Связать его с конкретной действительностью не стоит труда.

Но вот мизантроп Блюм, спасаясь от преследования, уезжает из города, и картина меняется, словно по мановению волшебной палочки. Ареной дальнейших событий становится «дикое и великолепное» плоскогорье Суан. Из мира злобного, мстительного, наполненного грохотом бессмысленных взрывов, мы попадаем в уютный дом охотника Тинга, слышим его неспешный, в куперовском духе, рассказ об «Эйклере, спавшем под одеялом из скальпов, Беленьком Бизоне, работавшем в схватках дубиной... Сенегду, убившем пятьдесят гризли...» (2, 190), любуемся женой Тинга Ассунтой. Повествование переведено из энергичного forte в нежнейшее piano. В финале оба тона сливаются, а два мира, олицетворяемые образами Тинга и Блюма, врезаются друг в друга. Однако к этому моменту Блюм уже окончательно выведен из системы политических отношений и превращен в некую персонификацию звериного индивидуализма.

Общественно-исторический облик гриновского мира не просто мистифицированно эклектичен. Он еще в целом ряде деталей и подчеркнуто архаичен. А. Роскин считал даже, что «романтическая архаика» является одной из основных черт страны Грина [4].

Писатель поэтизирует человека, который «предпочтет лошадей вагону; свечу — электрической груше; пушистую косу девушки — ее же хитрой прическе, пахнущей горелым и мускусным; розу — хризантеме; неуклюжий парусник с возвышенной громадой белых парусов... — игрушечно-красивому пароходу»

[4] А. Роскин. Судьба писателя-фабулиста.— «Художественная литература», 1935, № 4, стр. 6.

(«Корабли в Лиссе»; 4, 243—244). Именно гриновская концепция человека объясняет нам, почему «Лисс посещался и посещается исключительно парусными судами» (4, 245) и почему некоторые новейшие достижения цивилизации вызывают у автора активный протест: «Все мои чувства испытывали насилие... я должен был резко останавливать свою тайную внутреннюю жизнь каждый раз, как исступленный, нечеловеческий окрик или визг автомобиля хлестал по моим нервам... С некоторого времени я начал подозревать, что его существование не так уж невинно, как полагают благодушные простаки, воспевающие культуру (разрядка автора.— *В. К.*) или, вернее, вырождение культуры, ее ужасный гротеск...» (5, 191).

Чрезвычайно любопытно в этом плане отношение Грина к такому явлению, как кинематограф, совместившему черты современного технического прогресса с открытием новых средств выразительности в искусстве.

Гриновское творчество свидетельствует о пристальном интересе писателя к искусству кино. Знакомство России с кинематографом совпало с юностью Грина — в 1896 году в Петербурге и в Москве состоялись первые киносеансы изобретения братьев Люмьер, а в начале XX века здесь уже работали сотни «иллюзионов». С первых же лет литературной деятельности писателя тема кинематографа входит в его произведения. Сначала кинематограф фигурирует в качестве чисто декоративном — как место действия, деталь ситуации рассказа («Она», «Волшебный экран»). Гораздо чаще он начинает упоминаться у Грина в годы первой мировой войны, вероятно, в связи с усиленным ввозом иностранных хроникальных

фильмов («Военная хроника», «Забытое»)[5]. Впоследствии Грин нередко строит вокруг темы кинематографа весь сюжет произведения, начиная с рассказа «Как я умирал на экране» (1917) и кончая повестью «Ранчо «Каменный столб» (1929). Искусство кино, нам думается, заметно повлияло на жанровые и сюжетно-композиционные особенности творчества Грина. Больше того, писатель стремился сам работать для кино. Сохранились четыре его сценарных наброска — «Сад и топор», «Алые паруса», «Сто верст по реке» и «Золотая цепь».

Тем не менее погоня дореволюционного кинематографа за сенсациями, нездоровый дух конкуренции, всеядность и беспринципность буржуазных дельцов отталкивали Грина от кино. «И так уже кинематограф становится подобием римских цирков»,— восклицает герой одного рассказа (4, 154), а герой другого возмущается: «Аппарат, силы и дарование артистов, их здоровье, нервы... машины, сложные технические приспособления — все это... брошено судорожною тенью на полотно ради краткого возбуждения зрителей, пришедших на час и уходящих, позабыв, в чем состояло представление...» (5, 185).

Но главная причина настороженности Грина коренилась, конечно, в том, что где-то в глубине души кинематограф представлялся ему, несмотря на отчет-

[5] Это редкий случай, когда обращение Грина к «иноземному» материалу имело веские фактические основания — Скобелевский комитет, монополизировавший съемки на фронте, не сумел справиться с ними, и «живым укором русской кинематографии... были те многочисленные хроникальные фильмы, которые выпускались в годы войны на русский экран французскими фирмами «Патэ», «Гомон» и «Эклер» (С. Гинзбург. Кинематография дореволюционной России. М., 1963, стр. 187).

Живое понимание блестящих возможностей нового искусства, одним из элементов всеобщей механизации жизни, сказавшейся на культуре XX века. Олицетворяя эту механизацию в образе серого автомобиля, художник устами своего героя говорил: «У него (автомобиля. — *В. К.*) есть музыка — некоторые новые композиции, так старательно передающие диссонанс уличного грохота... У него есть... граммофон, кинематограф, есть доктора, панегиристы, поэты (имеются в виду представители модернизма: футуристы и кубисты. — *В. К.*) — ...люди с сильно развитым ощущением механизма» (5, 203).

Консерватизм позиции Грина во многом определяется его особым представлением о внутренней жизни человека. Уподобляя бытие вращению в горизонтальной плоскости огромного диска, «все точки которого заполнены мыслящими, живыми существами» (5, 218), Грин мечтает о «людях, неторопливых, как точки, ближайшие к центру, с мудрым и гармоническим ритмом» (5, 219), о людях, «напоминающих старомодную табакерку», с «наивной», «цельной» и «поэтичной» душой, «свободной от придирок момента» (4, 243). В одном из черновых вариантов «Дороги никуда» адвокат Эльмерстаун (в дальнейшем — Футроз) называет Алана (в дальнейшем — Тиррея) «мальчиком из старинной книги» и говорит о том, как полезно общение с Аланом для его дочерей: «...нехорошо Рой и Джесси видеть все время безусых спортсменов и современных молодых людей... которые уже теперь цедят слова и мечтают руководить политикой. Пусть они видят эти честные, задумчивые, синие глаза» [6].

[6] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 11, л. 302 об.— 303.

Стилизованная архаичность гриновского мира, воинствующая несовременность вкусов и пристрастий повествователя удивительным образом сочетаются с экспансией в произведения Грина многих чужеродных им признаков времени.

Взвесив и оценив обе эти особенности с трезвой прозаичностью и воинствующей непримиримостью, можно было заключить, что «гриновская страна «Мечты» на поверку оказывается идеализированным капиталистическим строем», причем не современным, а «старым, добрым капитализмом... какие-нибудь сто — двести лет назад» [7]. Предположение это с чисто формальной точки зрения не лишено оснований, но нисколько не продвигает нас в понимании творчества Грина. Ведь занимаясь вульгарно-социологическими сопоставлениями, логично даже допустить, что в социальной эклектичности гриновской модели мистифицированно отразились неравномерности политического и экономического развития России, которая ускоренно, по сравнению с Западной Европой, миновала несколько эпох, спрессовав их в весьма сложное и парадоксальное целое. Но дело-то в том, что Грин и не задавался целью нарисовать буржуазно-крепостническую Россию, точно так же, как не стояла перед ним задача изображения молодой капиталистической Америки...

Вершит судьбы людей в гриновском мире государство. Оно представляется писателю исключительно аппаратом насилия и угнетения. Первые же реалистические произведения Грина изображали карающую силу закона. Государство в «рассказах о революционерах» — это тюрьмы, солдаты, полицейские. В произведениях романтических оно тоже наделено

[7] См.: «Новый мир», 1950, № 1, стр. 265.

исключительно функциями подавления — изменился только характер преступлений: места заключения, где раньше содержались террористы, ныне наполнились романтическими вольнодумцами, бродягами, «недотрогами».

Образ тюрьмы проходит через все творчество Грина («Апельсины», «На досуге», «Загадка предвиденной смерти», «За решетками», «Черный алмаз», «Узник «Крестов», «Бродяга и начальник тюрьмы», «Репе», «Автобиографическая повесть» и т. д.). Вероятно, ни один писатель не обращался столь часто к этой теме. И дело не только в личном опыте Грина [8], но и в стремлении художника создать некий социальный символ, свидетельствующий о крайнем общественном неравенстве. Не случайно первыми общественными учреждениями, которые воздвигли обитатели Кантервильской колонии, едва осушив болота и выкорчевав пни, были «школа», «гостиница» и «тюрьма» («Позорный столб» — 2, 67).

Особенно ярко воплощен этот символ в двух романах — «Блистающем мире» и «Дороге никуда». Уже в самом описании тюрьмы, где томится Друд, чувствуется установка на максимальное обобщение. Перед нами сооружение экстра-класса, воздвигнутое с изобретательностью, любовностью, с садистической продуманностью: «Долго гремел замок; по сложному, мертвому гулу его казалось, что раз в тысячу лет открываются эти ворота, обитые дюймовым желе-

[8] Вспоминая о севастопольском периоде жизни, он пишет в «Автобиографической повести»: «Одно время я думал, что начинаю сходить с ума.

Так глубоко вошла в меня тюрьма! Так долго я был болен тюрьмою!» (6, 361).

зом... За... дверью высился, сквозь все семь этажей, узкий пролет... Ряды дверей одиночных камер тянулись вдоль каждой галереи; все вместе казалось внутренностью гигантских сот, озаренной неподвижным электрическим светом. По панелям бесшумно расхаживали... часовые. На головокружительной высоте стеклянного потолка сияли дуговые фонари... Все поражало, все приводило здесь к молчанию и тоске; эта чистота и отчетливость беспощадно ломали все мысли, кроме одной: «тюрьма»... Медь поручней, белая и серая краска стен были вычищены и вымыты безукоризненно: роскошь отчаяния, рассчитанного на долгие годы» (3, 102—105).

Гриновский каземат своей модерностью и техническим совершенством даже как-то дисгармонирует с остальными предметами его мира — это, скорее, предвосхищенное изобретение современного фашизма.

Судейская машина, снабжающая места заключения человеческим материалом, действует безжалостно. «Неужели не пощадят?» — говорит Галеран в камере у постели умирающего. — «Ведь он не может даже стоять». «Повесят в лучшем виде,— отозвался Ботредж. — Бенни Смита вздернули после отравления мышьяком, без сознания, так он и не узнал, что случилось» (6, 205).

Грин рисует несколько типов служителей карательного аппарата государства. Одни из них заранее убеждены в потенциальной преступности каждого. Таков следователь, допрашивающий Давенанта: «Это был плотный, коренастый человек с ускользающим взглядом серых глаз, иногда полуприкрытых, иногда раскрытых широко, ярко и устремленных с вызывающей силой, рассчитанной на смущение. Таким

приемом следователь как бы хотел сказать: «Запирательство бесполезно. Смотреть так, прямо и строго, могу только я, прозревающий всякое движение мысли» (6, 141). Другие лишены каких-либо убеждений, но без лишних размышлений выполняют свои функции. Это обезличенные слуги закона. Таков комендант тюрьмы, описанной в «Блистающем мире»: «С прозорливостью крайнего душевного напряжения Руна увидела, что говорит с механизмом, действующим неукоснительно» (3, 102), по «простой схеме» (3, 103); он идет «тяжело, прямыми солдатскими шагами», движения его автоматичны и производятся «как бы в темпе внутреннего ровного счета» (3, 114).

Наиболее опасны и страшны те, кто стоит у кормила государственной власти — люди, подобные министру Дауговету. Человеческое полностью подчинено здесь государственным интересам, подавлено ими. «Я министр»,— заявляет Дауговет племяннице.— «Это много; больше, чем ты, может быть, думаешь, но в моей деятельности нередки случаи, когда именно звание министра препятствует поступить согласно собственному или чужому желанию» (3, 96—97). Зато это же звание понуждает его, не колеблясь, отдать приказ об уничтожении Друда, точно так же, как заставило бы уничтожить любого, посягнувшего на освященные веками порядки. Гриновское государство полагает преступлением любое проявление личной свободы. В ранг закона возводятся даже представления об ограниченности человеческих возможностей — с соответствующими выводами: «Никакое правительство не потерпит явлений, вышедших за пределы досягаемости...» (3, 99).

Задачи государства в гриновском мире состоят в

 создании целой системы запретов на поведение че-

ловека в обществе, если оно отклоняется от общепринятых норм мещански понимаемого «равновесия» (3, 101). Пародируя общественные отношения цивилизованного мира в картинах жизни дикарей, Грин еще за много лет до «Блистающего мира» выразил эту мысль в сатирической новелле «Табу». Попавший в плен к людоедам «антисоциальный» писатель Агриппа юмористически удивлялся тому, что жрец (он же — вождь племени) постоянно злоупотреблял правом «табу»: «Табу», вообще, играло слишком большую роль в жизни туземцев. Я не знаю, как они терпели такой порядок вещей... Умоти (жрец.— *В. К.*) пользовался правом объявлять «табу» на каждом шагу... Иногда, дисциплины ради, он заявлял «табу» на такие вещи, как тропа, изгородь, с целью проверить, послушно ли население. Однажды запрету подверглись, из соображений высшей политики, солнце, луна и звезды...» [9]. Социальные «табу» служат причиной гибели любимых героев писателя. Давенант нарушил «табу», запрещающее простому смертному вставать на одну доску с сильными мира сего. Друд пренебрег «табу», налагаемым на непонятные явления «здравым смыслом» обывателя...

Образы гриновских персонажей производят впечатление изолированности от влияний и толчков действительности только при первом впечатлении. Их особый мир всегда силуэтно обведен очертаниями большого мира, неярко, но постоянно озаряемого вспышками социальных противоречий и контрастов. Отблески этих вспышек, добегая до центра,

[9] А. С. Грин. Собрание соч. в трех томах, т. 3. СПб., «Прометей», 1913, стр. 25—26.

придают определенный социальный оттенок всему происходящему здесь. Именно так построен, например, рассказ «Наследство Пик-Мика». В потоке изощренного, рефлектирующего сознания героя мелькают полуреальные фигуры уличной проститутки, наглого и сытого мещанина, торговки, олицетворяющей честную бедность, тупого собственника кентерберийских кроликов. Писателя интересуют не сами по себе химеры ночного города. Его внимание сосредоточено на скрупулезном самоанализе героя. Но эти беглые, эпизодические картины, в которых сталкиваются нищета и богатство, проницательность и ограниченность, скупость и щедрость, скука и ирония, бросают неожиданный свет на облик эксцентричного чудака Пик-Мика. Его «холодная пустыня одиночества» (3, 333) выхоложена всеми ветрами истории, и крик отчаяния («Пусти меня в свои стены, хрустальный замок радости Арвентур!»), которым завершается рассказ, по существу, итожит настроения самого Грина 1909—1915 годов.

Таким образом, графически гриновский мир можно было бы изобразить двумя концентрическими окружностями, внешняя из которых обозначала бы социальные параметры общества, а внутренняя очерчивала границы его этических конфликтов и духовной жизни индивидуумов. Внешняя линия должна выглядеть в этом случае предельно обобщенной, местами сбивающейся на пунктир, внутренняя — заключать в себе подробный и своеобразный рисунок. Представим себе также, что с внешней поверхности на внутреннюю поступают определенные импульсы — и хотя их влияние на характер рисунка весьма опосредствовано, а порой даже незаметно, вообразить себе меньшую окружность без большей невозможно,

поскольку именно эта внешняя окружность задает масштаб всему художественному изображению и вызывает у читателя ассоциативное ощущение некой социальной достоверности того, что психологически мотивировано внутренним рисунком.

Чрезвычайная обобщенность внешней сферы гриновского мира есть, безусловно, следствие крайней схематизации. Схематизация, которую мы имеем в виду, не равнозначна, однако, художественному схематизму: она, во-первых, основана на главных, структурных признаках действительности (и, следовательно, имеет нечто общее с типизацией), во-вторых, уравновешена обилием придающих изображаемому жизнеподобие деталей.

Из всех экономических формаций, предшествовавших социализму, писатель «выплавляет» самое существенное их свойство: антагонизм общественных отношений. Поэтому его страна представляет не схему капиталистического мира, а *модель мира антагонистического, вне зависимости от конкретно-исторических своих разновидностей.* Из многообразнейших проявлений этого антагонистического мира Грин интересуется лишь одним — этико-эстетическим аспектом. Из многообразных типов людей выбирает несколько излюбленных и отличающихся удивительным постоянством образов. Из многообразнейших конфликтов (социальных, исторических, моральных) варьирует главным образом конфликт мечты и мещанского «здравого смысла». Устойчивыми признаками отличаются, в соответствии с определенностью творческих задач, и основные компоненты художественной формы его произведений: сюжетные коллизии, принципы композиции, описания материальной среды и т. д.

Конечно, под пером талантливого писателя схема облекается в плоть и кровь и большей частью вообще перестает просвечивать сквозь живой организм произведения. И этим зрелые произведения Грина отличаются от ранних. Но при анализе художественного мира Грина мы неизбежно обнаруживаем, что действительность воспроизведена здесь не в полифоническом своем потоке, а в некой вычлененной из подлинного богатства форм и проявлений сущности. Вместе с тем искусственность гриновской модели, сочетающей нормативные требования романтизма с твердыми нормами индивидуальной гриновской поэтики, превращена в искусство. Пользуясь уже употребленными терминами, это — функционирующая модель, а не мертворожденная конструкция.

С абсолютной художественной убедительностью Грин непрерывно помещает своего героя в экспериментальные обстоятельства. «Писатель стремится... изобразить не только то, что он видит вокруг, но и то, что может и должно существовать. Найти эти скрытые черты можно лишь путем эксперимента» [10]. У писателя-реалиста психологический эксперимент, несмотря на широчайшие свои возможности, ограничен логикой самой реальности, подлинным соотношением ее компонентов. Романтик в этом плане действует несравненно свободнее, следуя в смелом изображении сюжетных коллизий уже не логике реальности, а логике им же созданных характеров. В поставленном Грином эксперименте весь мир преобразован и предназначен играть роль оборудованной всем необходимым лаборатории, в которой характер испытывается на лучшие свои качества.

 [10] А. Г. Цейтлин. Труд писателя. М., 1962, стр. 193.

Обобщенность внешней сферы гриновского мира такова, что он утрачивает какие-либо конкретно-исторические приметы. Этим, кстати говоря, произведения Грина отличаются от большинства произведений приключенческого жанра. Романы Майн-Рида в той или иной степени отражают борьбу свободолюбивых народов — индейцев, мексиканцев — за свою независимость. Р. Хаггард, используя собственный опыт колониального чиновника, рисует приключения европейцев в дебрях Африки («Копи царя Соломона») или создает романы условно-исторического характера («Дочь Монтесумы»). Р. Киплинг воспевает колониальное владычество Англии в Индии — стране, где он родился, провел детство, занимался журналистикой. Р.-Л. Стивенсон, знакомый с экзотикой не понаслышке и окончивший жизнь на островах Полинезии, никогда не забывает о покрытых вереском горах своей родины — лучшие его вещи строятся вокруг эпизодов из истории Шотландии. Реальную основу имеет вся тема «Востока» в произведениях Д. Конрада, который из капитанской практики своей знал, что такое морская экспансия Великобритании, насаждавшей «аванпосты прогресса» в самых отдаленных уголках земли.

Грину история не нужна даже в качестве гвоздя, на который он вешал бы, подобно А. Дюма, свои картины. Утрачены его миром и внешние национальные признаки. Последнее было предметом неоднократных обвинений: «Грин... не любил своей родины»; «он отрекся от земли, на которой никак не мог устроиться, и думал, что создал свой собственный «блистательный» (вероятно, «блистающий».— *В. К.)* мир... Герои Грина — люди без родины... У корабля, на котором Грин со своей командой отвер-

женных отплыл от берегов своего отечества, нет никакого флага, он держит курс «в никуда» [11].

Подкрепить эту мысль цитатами не стоит большого труда. Александр Грин как бы специально создает их, когда пишет: «Он стряхивал с себя бремя земли, которую называют... словом «родина», не понимая, что слово это должно означать место, где родился человек, и более ничего» (1, 267); «Никакими усилиями воображения не мог я представить его русским, но, может быть, и не был он им, принадлежа от рождения к загадочной орлиной расе, чья родина — в них самих, способных на все» (2, 329). Высказываний подобного рода в произведениях Грина немало. Однако не стоит труда подобрать и ряд противоположных по смыслу цитат. В «Тихих буднях» (1913), например, Грин заметил по поводу мыслей Степана Соткина о бегстве от царской солдатчины в Англию: «Жизнь за границей и манила его, но и пугала невозможностью вернуться в Россию» (2, 354). В заметке 1924 года о Пушкине Грин писал: «Когда я думаю о А. С. Пушкине, — немедленно и отчетливо представляется мне... Россия, которую я люблю и знаю» [12].

Однако объяснить позицию художника, исходя из реального представления о специфике его метода, представляется нам гораздо более полезным, нежели заниматься «контрцитированием».

Понятие «родины» в произведениях Грина претерпело значительную эволюцию. На раннем этапе творчества романтическая позиция Грина приближа-

[11] Вера Смирнова. Корабль без флага.— «Литературная газета», 23 февраля 1941 года.

[12] «Литературная газета», 10 февраля 1962 года.

лась к киплинговскому: «...что племя, родина, род, если сильный с сильным лицом к лицу у края земли встает!» В «Алых парусах» экзотические страны уже не противостоят родной стране: «Опасность, риск, власть природы, свет далекой страны, чудесная неизвестность... безмерное разнообразие жизни, между тем как высоко в небе то Южный Крест, то Медведица, и все материки — в зорких глазах, хотя твоя каюта полна *непокидающей родины* (курсив наш.— *В. К.)* с ее книгами, картинами, письмами и сухими цветами, обвитыми шелковым локоном в замшевой ладанке на твердой груди» (3, 27). А в новелле «Возвращение» (1924), несмотря на слова, примиряющие в развязке противоречия прекрасного «далека» и близкой сердцу родины («вся земля, со всем, что на ней есть, дана... для жизни и для признания этой жизни всюду, где она есть»; 5, 291—292), главным остается мотив тоски по отчизне: «Едва трогалось что-то в его душе, готовой уступить дикому и прекрасному величию этих лесных громад, сотканных из солнца и тени, подобных саду во сне,— как с ненавистью он гнал и бил другими мыслями это движение, в трепете и горе призывая серый родной угол, так обиженный, ограбленный среди монументального праздника причудливых, утомляющих див» (5, 290).

Однако по мере «реабилитации» понятия «родного угла» в творчестве Грина происходит и другой, естественный для его эстетической системы процесс — оно становится все менее конкретным. В «Алых парусах» царит уже всецело остраненный гриновский мир, в «Возвращении» названа Норвегия, подлинность которой имеет, однако, не большее значение, чем достоверность скандинавских имен в

«Случае». Это вполне понятно: было бы художественным нонсенсом, лишив конкретных географических примет всю страну своих произведений, оставить в ней некий «русский уголок».

Грин преломлял всю действительность сквозь призму романтической условности. Требовать, чтобы берега «Гринландии» были похожи на «берега отечества», столь же бессмысленно, как упрекать А. Блока за то, что нам неизвестны имя и место проживания его «незнакомки».

Любопытно, что национальность второстепенных героев в произведениях Грина зачастую точно обозначена, так же как и обозначены реальные страны, названия которых бегло упоминаются по ходу действия (Австралия, Новая Зеландия, Голландия и т. д.). Но стоит только изображению передвинуться на первый план — и конкретные приметы сразу исчезают: «Астис недоверчиво пожал плечами.

— Сказки! — полувопросительно бросил он, подходя ближе... Путь в Европу лежит южнее миль на сто.

— Знаю,— нетерпеливо сказал приезжий.— Лгать я не стану.

— Может быть, капитан — ваш родственник? — спросил Гупи.

— Капитан — голландец, уже поэтому ему трудно быть моим родственником.

— А ваше имя?

— Горн» (1, 318).

Грин действительно рисует гражданина мира, но ведь в сущности этот образ совпадает с нашими представлениями о человеке того времени, «когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся». Отсюда и проистекают гриновские рассуж-

дения об «интеллигентности», лишенной национальных и сословных предрассудков[13].

Расизм, вырастающий из гипертрофированного представления о своих национальных достоинствах, художнику отвратителен. В «Сокровище Африканских гор» он показывает, как подобное чувство становится идеологической основой колониализма. «Среди необозримых просторов Африки, где каждая пядь земли, казалось, призывала к свободной, богатой разнообразием жизни, зрелище людей в цепях произвело на Гента отвратительное впечатление». «Я часто думал,— сказал он,— что в рабстве, может быть, самое скверное не страдание и неволя, а то омертвение души, в котором воспитываются и живут люди, пользующиеся рабством,— их жестокость и зверство»[14]. На гневную тираду Гента Стэнли спокойно возразил: «Я слышал, что они скоро привыкают к рабству». И словно бы в ответ на эти слова высокий молодой негр красноречиво потряс цепью.

Национальное является у Грина в форме общечеловеческого. Среди его черновых записей к «Дороге никуда» есть одна, в высшей степени примечательная: «...что греческого в Фидии?... немецкого — в Бетховене? Только буквы. Все связано с благородными чертами художественного величия — чистоты — грандиозности... Высшее искусство не может обслуживать местные особенности...»[15] Мы оставляем

[13] См.: А. С. Грин. Охота на хулигана.— В кн.: А. С. Грин. Собр. соч., т. XI, Л., «Мысль», 1928, стр. 110.
[14] А. С. Грин. Сокровище Африканских гор, стр. 74.
[15] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 9, л. 75 об.

в стороне крайности этого суждения. Его смысл в конечном счете, зависит от того, какие признаки выделяет в человеке и защищает художник как общечеловеческие.

Ю. Юзовский в «Польском дневнике» цитирует книгу бывшего освенцимского узника Тадеуша Голуя «Конец нашего мира»: «Разве в каждом человеке не живет животное, жаждущее избавиться от человеческого, подстерегающее подходящий момент, чтобы выкрошить из себя то, что в нем есть от человека?» [16]

В представлении Грина герой всегда чудесен, «выкрошить» из него душу и сердце никаким обстоятельствам не дано. Писатель борется за светлое, прекрасное в каждом человеке. В этом одна из причин того, почему Грин избегает изображения «местных особенностей», т. е. тех социальных условий, (а из них и вырастают конкретные национальные черты!), которые отвлекают, по его мнению, и художника, и героя от выполнения своих «высших» задач.

Еще А. Г. Горнфельд справедливо отмечал: «Чужие люди ему свои, далекие страны ему близки, потому что это люди, потому что все страны — наша земля» [17]. Цитируя Гоголя («поэт может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа»), Белинский поражался «удивительной способности Пушкина быть как у себя дома во многих и самых противоположных сферах жизни», той истинности, с какой он «рисовал

[16] «Новый мир», 1966, № 2, стр. 183.

[17] «Русское богатство», 1910, № 3, стр. 145.

природу и нравы даже никогда не виданных им стран»[18]. Попытки определять, национально ли произведение по изображению в нем сарафанов и лаптей, давно изжили себя. Сейчас все чаще пишут о национальном как категории эстетической, подчас не обнаруживаемой в каких-либо внешних атрибутах, но проникающей в самую структуру художественного мышления.

Проблема эта настолько сложна и спорна, что углубиться в нее — значило бы выйти далеко за пределы поставленных задач. Не вызывает сомнений, что Грин не сумел преодолеть опасностей, подстерегающих каждого писателя на пути чрезмерного увлечения «общечеловеческими» категориями.

В то же время, изучая произведения Грина как целостную эстетическую систему, мы обязаны показать взаимосвязь, взаимообусловленность и внутреннюю органичность для писателя всех составляющих ее компонентов. Проблема национального интересует нас именно с этой точки зрения. В эстетической системе Грина она и не могла быть решена иначе, нежели решал ее писатель. И хотя здесь кроется одна из существенных причин, по которым творчество Грина оказалось не на основной магистрали развития русской литературы, а в определенном удалении от нее, и мы, увы, не можем сказать о Грине, что, «окажись в числе его читателей молодая, еще неопытная Баба Яга, она бы все равно воскликнула: «Фу, фу, русским духом пахнет!..»[19], Грин все же

[18] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. III. М., 1948, стр. 399.

[19] Федот Сучков. На красный свет (Об Андрее Платонове — мастере прозы).— В кн.: А. Платонов. Избранное. М., «Московский рабочий», 1966, стр. 13.

остается писателем русским, художником национальным, потому что романтизм его вырос на почве русской действительности и литературы, перенял в своей этико-эстетической концепции лучшие традиции русского гуманизма, претерпел существенные изменения под влиянием новых складывающихся в России общественных отношений и даже самую ограниченность свою приобрел в наследство от ограниченности взглядов значительной части русской интеллигенции на переломе двух эпох [20].

[20] Весьма показательно, что за рубежом вопрос о национальной самобытности творчества Грина, как правило, не вызывает сомнений. В издательской аннотации к первой книге Грина на русском языке (A. Grine. Celle qui court sur les vagues. P., 1959) решительно утверждается: «Его произведения — глубоко русские, и он никому ничем не обязан».

Сквозь призму условности

Создание вымышленного художественного мира, границы которого резко расходятся с границами действительности вообще, а следовательно, и действительности конкретно-исторической, не является в мировой литературе открытием Грина. Рабле рисовал Францию эпохи Возрождения через сказочные приключения двух великанов — Гаргантюа и Пантагрюэля. Джонатан Свифт перенес в страну Лилипутию несообразности социально-политического устройства Англии конца XVII — начала XVIII века. Салтыков-Щедрин издевательской историей города Глупова поведал читателям о крепостнической России.

В сатире условность не затемняет и не аннулирует, а лишь трансформирует конкретно-историческую реальность, всегда просвечивающую сквозь оболочку гротеска, аллегории или философско-символического построения. Принципиально иную роль играет условность в творчестве Грина. Поясним это на сравнении гриновской поэтики условных обстоятельств с внешне похожими на нее принципами преображения действительности у Бертольда Брехта.

«Свободно, не особенно считаясь с повседневным, житейским правдоподобием, создает Брехт экспери-

ментальные обстоятельства... С точки зрения этнографической, географической, исторической, он изображает древнюю Грузию или современную провинцию Сычуань почти столь же условно, как Вольтер «болгарскую» армию в своем «Кандиде»... Поэтому ареной действия многих пьес Брехта оказываются «экзотические страны»... Свободно переступая границы реального мира, он переносит действие своих пьес то в некий вымышленный город бродяг и золотоискателей, представляющий собой фантастическую проекцию разбойничьего капиталистического общества, то в страну, не обозначенную ни на одной географической карте... В экзотической или фантастической обстановке философская идея пьесы, освобожденная от оков знакомого и привычного быта. «отчуждается» и легче достигает общезначимости» [1].

Однако для Брехта выявление общезначимости философской идеи есть, одновременно, и возврат к конкретной действительности, с которой она оказывается теснейшим образом соотнесенной. В любимовской постановке «Доброго человека из Сезуана» это подчеркивается чтением вводной ремарки к пьесе («Действие... могло бы происходить в любом месте на земле, где человек эксплуатирует человека») [2] одновременно на двух языках — немецком и русском.

У Грина же условность возникает на уровне самого художественного мышления, как органическое свойство видения писателя. Искусственно вычленяя в содержании действительности только общечелове-

[1] И. Фрадкин. Брехт — Библия — Просвещение — Шекспир.— «Вопросы литературы», 1964, № 10, стр. 185.

[2] «Иностранная литература», 1957, № 2, стр. 5.

ческие его черты, Грин не возвращается от них к чертам социально-историческим, целиком оставаясь в сфере пересозданного в полном соответствии со своей эстетикой мира.

Эккерман пишет, что Гете наделил героя драмы «Торквато Тассо» собственными переживаниями — Тассо казался ему близким и понятным. Разница в исторических, географических и социальных условиях не слишком заботила поэта: «...житейские и любовные отношения одинаковы и в Веймаре, и в Ферраре» [3]. Одно из бесспорных свидетельств величия Шекспира в том и состоит, что он сумел превратить сюжеты исторических хроник и преданий в трагедии общечеловеческие. В ответ на вопрос Н. Вержбицкого о природе условности своей страны и своих героев, Грин ответил: «Не думаю, что у тебя изменится отношение, ну, скажем, к Гамлету, если тебе скажут, что он не датчанин, а, допустим, житель Новой Зеландии...» [4]

Чем больше художник углублен в психологию героя, чем более свободен от воссоздания конкретных социальных обстоятельств, чем последовательнее превращает проблемы исторические в проблемы вечные, тем ближе он к принципам изображения, господствующим в творчестве Грина.

В аннотации к английскому изданию романа Стейнбека «Луна зашла» (1943) сказано: «Место действия книги — любая покоренная страна в любое время, а тема ее — храбрый, свободный народ непобедим». Очевидно, произведение Стейнбека в период

[3] «Разговоры Гете, собранные Эккерманом», ч. 1. СПб., 1891, стр. 352.

[4] Н. Вержбицкий. Светлая душа.— «Наш современник», 1964, № 8, стр. 104.

второй мировой войны проигрывало из-за стремления писателя к столь широкому обобщению. Очевидно также, что есть характеры и ситуации, немыслимые вне их конкретной национальной почвы. Индийский писатель Джайнендр Кумар сообщил Е. Долматовскому, что «перевел несколько рассказов Льва Толстого, заменив русские имена индийскими» [5]. Искусственность и неправдоподобность этой подстановки несомненны. Но если предположить, что она, скажем, проделана со всеми произведениями Толстого, то, вероятно, в «Смерти Ивана Ильича» это будет бросаться в глаза гораздо меньше, чем в «Казаках».

Японский кинорежиссер А. Куросава создал одну из лучших экранизаций «Идиота». Сначала русскому зрителю трудно примириться с превращением князя Мышкина в господина Камеду, с перемещением действия в другую страну и в другую эпоху. Потом происходит привыкание к чужеродным историческим мотивировкам и национальным приметам, они перестают «царапать» слух и зрение. В конце концов, психологическая коллизия великого произведения Достоевского, которой фильм следует весьма точно, целиком завладевает вниманием и убеждает вопреки всему бытовому антуражу.

Несомненно, что большое искусство всегда несет общечеловеческий смысл. Несомненно, однако, и то, что общечеловеческое содержание действительности не может выступать здесь вне своих конкретных, специфических форм, и даже самые абстрактные психологические коллизии имеют какие-то конкретно-исторические — пусть в масштабах целой эпохи —

[5] Е. Долматовский. В стране двухсот языков и наречий.— «Литературная газета», 3 августа 1965 года.

пределы (ситуация «Процесса» Кафки, к примеру, немыслима в условиях феодализма, не ведающего категории отчуждения).

В этом смысле общечеловеческое содержание произведений Грина тоже ограничено рамками очень широкого социального периода, которым оно порождено и некую часть духовной атмосферы которого выражает. Что же касается всего богатства реалий, воссоздающих конкретно-исторический характер в конкретно-исторических обстоятельствах этого периода, то оно подменено сложным, эстетически продуманным сцеплением условных эквивалентов.

Создание *обобщенно-абстрагированного образа мира* — один из важнейших принципов гриновской системы условности. Метод Грина смыкается здесь, казалось бы, с современным буржуазным модернизмом. Суть вопроса, однако, кроется, в различии авторских позиций. Модель мира у модернистов распахнута для любого содержания, допускает самые различные интерпретации. Не случаен спор, разгоревшийся вокруг толкования «Носорога» Ионеско после перевода этой пьесы на русский язык, хотя политический аллегоризм истории «оносороживания» человечества достаточно прозрачен.

В 1961 году на Венецианском фестивале был показан фильм Алена Рене по сценарию Роб-Грийе «В прошлом году в Мариенбаде». «Авторы так построили свою картину, что зритель остается в неведении: где происходит действие, что за лица действуют на экране, да и люди ли это, а может быть «представления о людях»; когда все это происходит: «в прошлом году, а может быть не в прошлом?» Объясняя свою точку зрения, Роб-Грийе сказал:

«Надо отказаться от привычки думать, будто фильм отражает какую-то внешнюю реальность»[6].

Позиция модерниста в том и состоит, что подвергается сомнению даже возможность каких-либо определенных позиций в этом мире, сама реальность которого сомнительна. Грин рисует вымышленный мир, но рисует его непременно как реальность, причем читатель всегда знает, что хочет ему сказать автор по поводу изображаемого. Обобщенность гриновской модели не самоцельна, она является лишь формой выражения четко определенной и прогрессивной по духу своему этико-эстетической программы.

В последние годы в зарубежной критике проскальзывают сравнения Грина с Кафкой. Иногда эти сопоставления делаются по внешним признакам («Его точность описания реалий потрясающа. Она приводит на мысль аналогию с Кафкой...»[7]), иногда же они приобретают более глубокий смысл: «Возвращенный ад»... в своей парадоксальной кафкианской неопределенности раскрывает какую-то черту той горькой нереальности, которая, может быть, лежит в основе человеческого бытия»[8].

Параллель между Грином и Кафкой правомерна в том плане, о котором мы выше упомянули: мир Кафки тоже абстрагирован и тоже зиждется на общественном антагонизме (хотя уже определенно — антагонизме новейшей капиталистической формации). Однако, как справедливо замечает В. Днепров, строение общества у Кафки незаметно сливается с

[6] Вл. Баскаков. На экранах мира.— «Знамя», 1965, № 1, стр. 178.

[7] Seweryn Pollak. Wyprawy za trzy morza. Warszawa, 1962, s. 191.

[8] Grin— «Rassegna sovietica», 1961, № 6. p. 105.

мирозданием, а буржуазные отношения поглощают всю вселенную. «И в своем «Замке» Кафка создает художественную модель образцово дурной действительности» [9]. Эта действительность неистребима, причем виновных в ней нет, а есть одни только жертвы.

Рассматривая рисунок Георга Гросса, изображающий капиталиста и рабочего, Кафка как-то сказал, что настоящей правды художник не достиг: «Толстый человек властвует над бедным человеком в пределах известной системы. Но сам-то он не система... Ведь и толстый человек носит цепи. Капитализм — это система зависимостей, которые идут снаружи внутрь, сверху вниз, снизу вверх. Капитализм — это состояние мира и душ» [10]. Грину подобная пессимистическая абсолютизация и тем самым реабилитация общественного зла совершенно не свойственна, хотя бы уже потому, что «состояние душ» его героев активно не приемлет «состояния мира». Писатель ищет выхода из создавшегося положения на путях этического утопизма.

Воздействие предельно обобщенной гриновской модели мира на читателя возможно лишь благодаря опоре на весь многовековой социальный, этический, ассоциативно-психологический опыт последнего. «...практическая деятельность человека миллиарды раз должна была приводить сознание человека к повторению разных логических фигур, *дабы* эти фигуры *могли* получить значение *аксиом* [11]. «Равным об-

[9] В. Днепров. Черты романа XX века. М.— Л., «Советский писатель», 1965, стр. 204.

[10] Е. Книпович. Франц Кафка.— «Иностранная литература», 1964, № 1, стр. 197.

[11] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 172.

разом, — справедливо замечает Н. Наумов, — этические категории, человеческие чувства, понятие человеческого достоинства складываются не на протяжении жизни одного поколения и даже не во временных рамках одной общественной формации, а на протяжении всей истории человечества» [12]. Апеллируя к этическому чувству, Грин справедливо рассчитывает на широчайшую ассоциативную базу воспринимающего.

Гриновский мир, завершенный в каждом отдельном произведении, в общих своих очертаниях не замкнут. Во вступлении к сценарию В. Пановой «Мальчик и девочка» говорится: «Можно сказать: мы в Крыму. Но правильнее сказать: мы на земном шаре» [13]. Эти слова могли бы стать эпиграфом ко всему творчеству Грина. Предположение А. Платонова, что Грин «освобождал» своих героев «от всякой скверны конкретности окружающего мира» из «расчета художественной экономии» [14], не следует понимать буквально. Под освобождением от «скверны конкретности» Платонов, конечно, имел в виду отнюдь не пренебрежение художественной детализацией, конкретно-чувственным изображением, а общую недорисованность гриновского мира, которая возбуждает творческие способности читателя, направляет его фантазию на «достройку». Как совершенно справедливо заметил Вл. Россельс, «гриновское» в творчестве Грина опирается на воображение автора и... читателя. Второе, собственно, не менее

[12] Н. Наумов. «Носорог» Эжена Ионеско.— «Иностранная литература», 1965, № 9, стр. 146.

[13] «Искусство кино», 1962, № 7, стр. 14.

[14] Ф. Человеков [А. Платонов]. Рассказы А. Грина.— «Литературное обозрение», 1938, № 4, стр. 46.

важно»[15]. И если бы Грин, «описывая иной, вымышленный мир», по утверждению Б. Вахтина, стремился «избавиться от ненужных ассоциаций с привычным окружением»[16], его произведения потеряли бы половину своей достоверности и художественной убедительности.

Гриновское преображение действительности не только не отказывается от реальных соотнесений и соответствий, но, напротив, всячески опирается на них, позволяя читателю неограниченно ассоциировать. Поэтому гораздо ближе, чем Б. Вахтин, подошла к истине более трех десятилетий назад М. Шагинян: «Во всех сказочных образах и выдумках... Грин показывает с... только ему присущей оригинальностью, что фантазировать можно лишь в мире ассоциаций, созданных твоею средой, и что сбывается фантазия всегда, но сбывается именно как то «ассоциативно возможное», что заложено в самих условиях не только твоего существования, но и существования твоей среды»[17] (разрядка автора.— *В. К.*).

Принципы гриновской поэтики, следуя которым писатель убеждает нас в достоверности своего вымышленного мира, достаточно четко выявлены в любом его произведении. Вот, к примеру, рассказ «Зурбаганский стрелок».

Действие происходит в любимом городе страны Грина: «Множество тенистых садов, кольцеобразное

[15] Вл. Россельс. Дореволюционная проза Грина.— В кн.: А. С. Грин. Собр. соч. в шести томах, т. 1, стр. 449.
[16] Б. Вахтин. В Старом Крыму.— «Нева», 1960, № 8, стр. 153.
[17] М. Шагинян. А. С. Грин.— «Красная новь», 1933, № 5, стр. 172.

расположение узких улиц, почти лишенных благодаря этому перспективы, в связи с неожиданными, крутыми, сходящими и нисходящими каменными лестницами, ведущими под темные арки или на брошенные через улицу мосты, — делали Зурбаган интимным... Гавань Зурбагана была тесна, восхитительно грязна, пыльна и пестра; в полукруге остроконечных, розовой черепицы, крыш, у каменной набережной теснилась плавучая, над раскаленными палубами заросль мачт; здесь, как гигантские пузыри, хлопали, набирая ветер, огромные паруса... сотни медных босых ног толкались вокруг аппетитных лавок с горячей похлебкой, лепешками, рагу, пирогами, фруктами...» (2, 376). Это одна из первых развернутых зарисовок приморского города, которая позже превратится в ставшее хрестоматийным описание Лисса [18].

[18] «Нет более бестолкового и чудесного порта, чем Лисс, кроме, разумеется, Зурбагана. Интернациональный, разноязычный город определенно напоминает бродягу, решившего наконец погрузиться в дебри оседлости. Дома рассажены как попало среди неясных намеков на улицы, но улиц, в прямом смысле слова, не могло быть в Лиссе уже потому, что город возник на обрывках скал и холмов, соединенных лестницами, мостами и винтообразными узенькими тропинками. Все это завалено сплошной густой тропической зеленью, в веерообразной тени которой блестят детские, пламенные глаза женщин. Желтый камень, синяя тень, живописные трещины старых стен; где-нибудь на бугрообразном дворе — огромная лодка, чинимая босоногим, трубку покуривающим нелюдимом; пение вдали и его эхо в овраге; рынок на сваях, под тентами и огромными зонтиками; блеск оружия, яркое платье, аромат цветов и зелени, рождающий глухую тоску, как во сне, о влюбленности и свиданиях; гавань — грязная, как молодой трубочист; свитки парусов, их сон и крылатое утро, зеленая вода, скалы, даль океана; ночью — магнетический пожар звезд, лодки со смеющимися голосами — вот Лисс» («Корабли в Лиссе» — 4, 244).

Подробность описания уравновешивает в гриновском методе предельную широту общего иллюзорной конкретностью частного. Мы говорим об иллюзорности потому, что частное тоже строится как некое обобщение, но уже внутри более узкой сферы. Облик города, например, схвачен сразу, целиком, как бы зафиксирован молниеносными поворотами кинокамеры и благодаря этому уже несет в себе важнейшие элементы облика всей «Гринландии».

В гриновском описании вообще господствует принцип свободного монтажа, постоянно рождающего из столкновения разнородных деталей новые, очень широкие значения: «Ропот водяных струй ... топот ног вверху; заглушенный возглас, долетающий как бы из другого мира; дребезжание дверной ручки; ленивый скрип мачт, гул ветра, плеск паруса; танец висячего календаря на стене — весь ритм корабельного дня, мгновения тишины, полной сурового напряжения, неверный уют океана, воскрешающий фантазии ... и катастрофы морских летописей...» (2, 234).

Принцип этот оказал самое непосредственное влияние на изобразительное мастерство К. Паустовского. Уже в одном из ранних произведений Паустовского — «Романтиках» — гриновская интонация прерывистого, контрастно-емкого, поэтически-непоследовательного перечисления звучит в полную силу: «Черная синева, песок, коричневый, как тело ребенка, девушки с острыми сосками, тяжелые стены прибоев. Золото в лимонах, в мимозах, в вечерах ...» [19]. В главе «Лихорадка» писатель демонстрирует, как подчинил бы он этому ритму фразу

[19] К. Паустовский. Собр. соч., т. 1, стр. 40.

К. Фаррера («Сумерки Тонкина, такие тяжелые вследствие рассеянных солнечных лучей и горячего дождя, нависли какой-то тайной, тайной азиатской — тревожной и злой»): «Тяжелые сумерки Тонкина — горячий дождь над зеленой рекой — чад китайских кварталов — апельсинное солнце...» [20]. У позднего Паустовского монтажное описание, очищенное от экзотических украшений, распространено повсеместно.

Эта форма, естественно, предполагает и крайнюю обобщенность самих монтируемых деталей. Грин оперирует в описании как бы классами предметов, а не их видами: блеск оружия, яркость платья, аромат цветов, пожар звезд. Он идет к изобразительности метафорически, достигая ее вне конкретного материала, и может передать, например, все великолепие тропической растительности такой фразой: «Вокруг стволов, вскидываясь, как снопы зеленых ракет, склонялись веера, зонтики, заостренные овалы, иглы...» (1, 320). Там, где реалист типа Золя создал бы натюрморт, изобилующий красками, запахами, сугубо вещественными, «плотскими» реалиями, Грин пишет: «Попробуйте это вино, сударыня... Оно слегка заостряет мысли... Вот старое итальянское, от него приятно кружится голова и розовый свет туманит мозг... Я лично предпочитаю вот тот археологический ликер: вдохновенное опьянение, в котором начинает звучать торжественная и мрачная музыка» [21].

Из опоры на ассоциацию вытекает и присущая Грину геометризация описаний, широкое использо-

[20] К. Паустовский. Собр. соч., т. 1, стр. 97.

[21] А. С. Грин. Рай.— В кн.: А. С. Грин. Рассказы, т. 1. СПб., 1910, стр. 9.

вание неких линейных абстракций[22]. Так построены почти все интерьеры «Золотой цепи» с их «пересечениями линий света и глубины», «набегающими сияниями перспектив», «сложными и роскошными пространствами», «скрещениями», «замкнутыми чертами», «центрами» и «касательными направлений». Одновременно с абстрагированием описаний расширяется их атрибутивная часть.

Разумеется, дело здесь не в уходе от необходимости изучения конкретного материала, а в сознательном эстетическом принципе. Герой «Бегущей по волнам» сформулировал его следующими словами: «Шел я не торопясь и никого не расспрашивал, так же как никогда не хотел знать названия поразивших меня своей прелестью и оригинальностью цветов. Впоследствии я узнавал эти названия. Но разве они прибавляли красок и лепестков? Нет, лишь на цветок как бы садился жук, которого уже не стряхнешь» (5, 97).

Когда Л. Толстой в правке гранок одной из сцен «Войны и мира» последовательно заменяет видовые понятия родовыми («липы» в корректуре превращаются в «деревья», «большая береза» — в «большое кудрявое дерево с ярко-белым стволом и сучьями» и т. д.[23]), он стремится предельно расширить ассоциативную сферу читательского восприятия[24]. У Гри-

[22] Ср. запись Грина: «Основной закон нашего зрения — геометрия» (ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 19, л. 42).

[23] См.: «Уч. зап. Горьковского гос. ун-та», т. 60. Горький, 1963, стр. 9—10.

[24] Следует отметить, что всецело опираются на ассоциативную базу и описания совершенно иного рода, обильно насыщенные профессионализмами, значение которых читателю заведомо неизвестно. По наблюдениям Б. Г. Реизова, такие детали в «Саламбо», как «пунические пинтады», «галеолы с нашейником» или «тар-

на этот весьма распространенный в литературной практике прием подкрепляется одним очень важным обстоятельством. Грину свойственно в высшей степени поэтическое, отличающееся всепроникающим лиризмом видение мира. «Познавательная часть», материальная специфизация описания такому видению противопоказаны.

Это, кстати, было не только художественной установкой писателя, но и характериологической особенностью человека определенного психологического склада. Вот как рассказывает Грин о первом своем знакомстве с кораблем: «Просунув голову в окно машинного отделения, я изучал движения блестящих частей машины... Перегнувшись через борт, я смотрел на красные лопасти колеса, бьющего воду... Любовался бегом дыма пароходной трубы и фонтаном пара, вырывающегося из свистка... Однако все эти явления интересовали меня по преимуществу зрительно, и я не помню случая, чтобы я спрашивал кого-нибудь об их технике, об их связи между собой, об их природе» («Автобиографическая повесть» — 6, 250). А несколькими страницами ниже Грин самокритично сообщает: «Теперь я вижу, как мало интересовался техникой матросской службы. Интерес был внешний, от возбуждающего и неясного удовольствия стать моряком. Но я не был очень внимателен к науке вязанья узлов, не познакомился с сигнализацией флагами, ни разу не спустился в машинное отделение, не освоился с компасом» (6, 268).

тасские перепела» создают ощущение древности, хотя Флобер и сам, вероятно, не знал толком, что это такое (Б. Г. Реизов. Творчество Флобера. А., ГИХЛ, 1955, стр. 368). В апелляции к читателю Грин идет «толстовским», а не «флоберовским» путем.

Если следовать классификации В. П. Вильчинского, выделяющего в русской морской литературе писателей, для которых корабль был лишь «средством передвижения», доставляющим их в зарубежные страны, и художников, занятых «преимущественным изображением быта и психики русских моряков и их ратных подвигов»[25], то Грин к маринистике вообще никакого отношения не имеет, и непонятно, почему все-таки автор посвятил ему в своей книге несколько не самых удачных страниц. О роли моря в творчестве Грина мы скажем позднее. Пока же заметим только, в плане проблемы ассоциативности, что природное отсутствие интереса к «технике» морского дела Грин успешно компенсировал интересом к его «психологии»: сочетая тонкое проникновение в «психологические опосредствования» изображаемого со зрительной памятью, он умеет возбудить в воспринимающем сознании те цепи ассоциаций, которые, мобилизуя жизненный опыт, позволяют читателю восполнить недостаточность «познавательной части» описания. К маринистике это имеет не меньшее отношение, чем ко всем прочим аспектам гриновских произведений.

Опора на ассоциативность, будучи неотъемлемой чертой художественного творчества в целом, у Грина играет особую роль еще и потому, что весь художественный мир писателя строится как система образов, ассоциативно связанная с реальностью, хотя прямо эту связь «ухватить» невозможно. Подчас кажется, что в наброске к «Эксцентричному путешествию» писатель, передавая впечатление от старинной

[25] В. П. Вильчинский. Русские писатели-маринисты. М.— Л., «Наука», 1966, стр. 8—9.

виньетки, охарактеризовал именно свой метод изо бражения: «Это был условный рисунок, столь же выразительный и бессловесный, как музыка. На нем не было изображено ни предметов, ни каких бы то ни было искажений предметов, словом, то был совершенно фантастический рисунок. Тем не менее внутренний закон — равновесие этой виньетки во всех частях и штрихах ее было так велико, что, рассматривая эту композицию, немыслимо было отказать ей в реальности вообще... Не зная, что это, зная даже, что ничего подобного этому рисунку, как самостоятельного явления, нет, я должен был признать его естественность, живость, необходимость его неведомого объекта, явленного карандашом бумаге...» [26]

На принципе ассоциативности построена вся гриновская система изобразительности, и в первую очередь — повышенная метафоричность, составляющая основу его изобразительного искусства: писатель включает свои абстракции в сложные образно-ассо циативные связи и добивается казалось бы невозможной при их изобилии живописной убедительности. Метафора Грина возводится на фундаменте предельно конкретно ассоциированной абстракции. Образ не просто рождается, а как бы высекается, подобно искре, из неожиданного столкновения понятий. «Впечатления, грызущие ходы в недрах души»; «трупики» невысказанных слов; «искушение, завилявшее хвостом»; человек, «извивающийся всеми нервами» от любопытства; «душевный скрип»; улыбка, похожая на «снежок в розе»; мысль, как «свистнувший мимо уха камень»; счастье, сидевшее в героине «пушистым котенком», — все эти и множество

[26] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 43, л. 23—23 об.

других удивительных метафор Грина в сущности воспроизводят в миниатюре конструкцию большого мира его произведений, который сочетает максимальную обобщенность целого с подчеркнутой конкретностью частного.

Вернемся, однако, к «Зурбаганскому стрелку». Экзотика Зурбагана имеет отнюдь не иноземное происхождение. Каждый читатель, хоть немного знакомый с югом страны, отгадает в ней приметы Черноморья. В «Автобиографической повести» Грин сам сказал об этом совершенно ясно: «Весь береговой пейзаж Кавказа и Крыма дал мне сильнейшее впечатление...» (6, 271); «впоследствии некоторые оттенки Севастополя вошли в мои города: Лисс, Зурбаган, Гель-Гью и Гертон » (6, 347). Но гриновское описание позволяет ассоциировать его город не только с портовыми городами юга. Ведь, в сущности, топография «Зурбаганов» и «Лиссов» ведет начало от облика городов средней полосы России, от той же провинциальной Вятки, сбегающей к реке разбросанными по холмам и утопающими в садах домиками. И если Лисс уже «очищен» от среднерусских примесей, то в Зурбагане 1913 года они еще проглядывают отовсюду. Ассоциативная база читателя расширяется и благодаря привнесению в портрет Зурбагана неконкретизированных черт современного города вообще. «Он вырос, изменил несколько вид и характер улиц в сторону банального штампа цивилизации — электричества, ярких плакатов, больших домов, увеселительных мест и испорченного фабричными трубами воздуха...» (2, 376).

Биография героя рассказа представляет удивительное смешение вымысла и правды. Многие ее моменты звучат как автобиография самого Грина: «Мой

отец сильно пил...»; «воспитание моё отличалось крайностями: меня или окружали самыми заботливыми попечениями... или забывали о моем существовании...»; «...страсть к чтению и играм, изображающим роковые события... рано и болезненно обострила мою впечатлительность, наметив характер замкнутый, сосредоточенный и недоверчивый»; «я не получил никакого стройного и существенного образования; оно, волею судеб, ограничилось начальной школой...» (2, 372—373) и т. д. В некоторых деталях эта автобиографичность начинается заметно трансформироваться: «Когда мне исполнилось шестнадцать лет, отец сказал: «Валу, завтра ты пойдешь со мною на «Святой Георгий»; тебе найдется какое-нибудь там дело». И, наконец, все захлестывает волна безудержной романтической выдумки, подчас весьма банальной: «попал в Китай», «приступил к работе в богатой чайной фирме», «стал младшим доверенным своего хозяина», «женился на его дочери»... На этом предыстория героя внезапно обрывается. В сущности она имеет и для автора, и для читателя весьма второстепенное значение.

Далее начинается нечто совершенно иное: перед нами скучающий, утомленный, все изведавший человек, оставшийся наедине с вопросом: «Как и чем жить?»; человек, в представлении которого идеи обесценены, наука обессмыслена, искусство будит отчаяние. Переход героя в новое состояние сам по себе тоже не интересует Грина: образ как бы составлен из двух неоднородных половинок. Психологическое состояние героя в миниатюре воспроизводит состояние общества: в Зурбагане, куда Валуэр приезжает после пятнадцатилетнего отсутствия, его настроением охвачены многие. Его школьный друг участвует

в «Союзе для никого и ничего», лишенном в отличие от других союзов и обществ так называемой «разумной цели» (2,382). В городе происходят «странные вещи»: «Развились скрытность, подозрительность замкнутость, холодный сарказм, одинокость во взглядах, симпатиях и мировоззрении... Число самоубийств огромно... Усилилось суеверие: появились колдуны, знахари, ясновидящие и гипнотизеры; любовь, проанализированная теоретически, стала делом и спортом» (2, 379).

Соотнести теперь изображенную ситуацию с конкретной эпохой нетрудно, тем более, что ситуация эта весьма часто встречается в произведениях Грина 1906—1914 годов. О тех же «странных вещах», происходивших в России, К. Чуковский пишет: «Я хорошо помню мрачное время реакции — 1908—1912 годы. Обычно, вспоминая его, говорят о правительственном терроре, о столыпинских виселицах, о разгуле черной сотни и т. д. Все это так. Но к этому нужно прибавить страшную болезнь, вроде чумы или оспы, которой заболели тогда тысячи русских людей. Болезнь называлась: опошление, загнивание души, ибо наряду с политической реакцией свирепствовала в ту пору психическая; она отравила умы и чудовищно искалечила нравы» [27]. «Новый журнал для всех» приводил любопытную справку: в 1905 году петербургская статистика отмечала только 354 случая самоубийства, а в 1909 г. — свыше 2000 [28]. Мих. Слонимский вспоминает о своей юности: «Время было сквер-

[27] К. Чуковский. Саша Черный.— В кн.: Саша Черный. Стихотворения. М.— Л., 1962, стр. 9.

[28] Як. Гайлин. О самоубийствах.— «Новый журнал для всех», 1910, № 19, стр. 94.

ное — реакция после Пятого года. Группа гимназистов образовала «Кружок самоубийц». Трое из них сговорились покончить с собой в один и тот же день и час» [29].

От эклектично составленной биографии героя, экзотично-живописных зарисовок Грин, как видим, в рамках одного рассказа косвенно приходит к теме массового социального заболевания, но берет ее в «психиатрическом», а не «политическом» аспекте, даже не стараясь перекинуть от первого ко второму какие-то мостки. Для современника подтекст произведения, естественно, не представлял загадки. Но гриновская модель сохраняет свой художественный смысл и утратив конкретно-исторические связи, сохраняет потому, что ее удаление от фактической основы сопровождается расширением ассоциативных возможностей восприятия.

«Зурбаганский стрелок» — далеко не лучший романтический рассказ Грина. Он чрезмерно растянут, местами тривиален, местами искусствен, образы героев в достаточной степени схематичны, конфликт решен дидактически. Но сам метод построения условного мира, примененный здесь, чрезвычайно характерен для писателя. Вполне определенные жизненные реалии, многократно трансформируясь в романтическом мировосприятии, движутся по концентрическим кругам гриновского обобщения и на каждом находят опору в соответствующих пластах читательских ассоциаций — биографических географических, исторических, социальных. На высшем уровне остается уже только четко выраженная аб-

[29] Мих. Слонимский. Книга воспоминаний. М.— Л., «Советский писатель», 1966, стр. 9.

страгированная от частностей идея (в данном случае: из состояния моральной опустошенности может вывести человека лишь переход к активным действиям, которые объективно оказываются в рассказе и благородными, и общественно полезными). Основные координаты читательскому домыслу, таким образом, заданы; звенья в цепи: Валуэр — Зурбаган — «Союз для никого и ничего» — армия Фильбанка — легко заменимы, но заменимы не какими-то конкретно-историческими дубликатами (что превращало бы произведение Грина в элементарную зашифровку), а сложными и порой весьма опосредствованными картинами, возникающими в процессе работы воспринимающего сознания.

Сам Грин прекрасно понимал особенности своего художественного расчета и в «Далеком пути», по существу, сделал материалом сюжета принципы собственного творческого процесса: «В раскрашенном кусочке бумаги было нечто, говорящее мне безмолвной речью ассоциаций. Так же, как человек, остановивший, например, внимание свое на слове «кукушка», неизбежно представит в той или иной последовательности крик этой птицы... лесную тишину, обычай загадывания, подумает о суеверном чувстве и суевериях... — я мысленно перенесся к загадочной для меня стране... Я был здесь в области общих слов и понятий: гора, лес, человек, зверь, дерево, дом и т. п. ... Мне предстояло наполнить отвлеченные мои представления содержанием живым, ясным и ощутительным». (2, 324—325).

Своеобразным художественным тропом, способствующим созданию гриновского мира и усилению его ассоциативных связей становится у писателя нарочитая «неправильность» языка. Мы берем это слово в кавычки, ибо, приобретая эстетические функции,

неправильность языка перестает быть явлением грамматическим (А. Воронский писал о языке Гоголя: «Он выдумывал обороты, соединения слов, выражения», изобретая «собственную грамматику и собственный синтаксис» [30]). Среди «неправильностей» гриновского языка можно различить несколько разновидностей: синтаксические («Комиссар перешел... из состояния запутанности к состоянию иметь здесь, против себя, подлинного преступника...» — 5, 137; «Капитан остановился ходить» — 4, 113); семантические («Всякий нежитель Пустыря» — 4, 50; «Матери тащили задыхающихся детей с неописуемым отчаянием в их раскрасневшихся личиках» — 3, 149); лексические («очевидство», «засвеженный», «выслушание», «приказательно», «каменила», «ревостишия», «утишив»); стилистические («С этого момента Тави можно было видеть... сидящей, ерзая на стуле, и помахивающей... указательным пальцем, держа остальной кулачок сжатым...» — 3, 189; «Стомадор дельно догадывался об особой роли в жизни людей таких осиных гнезд всяческих положений и встреч, каковы гостиницы малолюдных мест...» — 6, 162; «Это было опьянение, оргия изнурения, исступление торопливости, наслаждение насилием» — 1, 321) и др.

В свое время мы писали о «синтаксических нагромождениях» как элементах стиля Грина, затрудняясь, однако, стилистически классифицировать прямые «искажения языка» [31]. Защита Грина в ответе Е. Про-

[30] А. Воронский. Гоголь.— «Новый мир», 1964, стр. 235.

[31] В. Ковский. Как надо редактировать классиков? — «Вопросы литературы», 1961, № 8, стр. 196—197 (не берем на себя ответственности за крайне неудачное и искажающее смысл нашей заметки название, данное ей редакцией).

хорова[32] была направлена преимущественно против мнимого противника, якобы обвиняющего писателя в «малограмотности». Вместе с тем аргументация, развернутая Е. Прохоровым, не продвигала читателей в понимании существа дела. Определяя, например, выражение «капитан остановился ходить» как галлицизм, критик называл явление, но не объяснял его — воспитанному на языковой культуре XX века и не знающему французского языка Грину не было нужды прибегать к галлицизмам. Калька возникла здесь явно случайно, тогда как сам принцип нарушения синтаксических законов был сознателен и закономерен. На «несколько необычных словах и конструкциях» писателя критика «спотыкалась» неоднократно, начиная с 1910 года. «Спотыкался» на них даже А. М. Горький, который, правя незаконченный роман Грина «Таинственный круг», как «вычурную фразу... едва ли понятную»[33] воспринял несколько специфически гриновских построений.

Однако зафиксировать в произведениях Грина просто «искажения языка», конечно же, совершенно недостаточно, и наша прежняя постановка вопроса, обусловленная, правда, тем, что речь шла не столько о Грине, сколько о проблеме стилистического комментария вообще, столь же неудовлетворительна, как и объяснения нашего оппонента.

Дело в том, что «искажения языка» у Грина совершенно сознательны. Именно в понимании причин этого факта, а не в отрицании подобных искажений кроется ключ к разгадке секрета гриновской

[32] Е. Прохоров. Надо ли редактировать классиков.— «Вопросы литературы», 1961, № 8, стр. 197—201.
[33] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 26, л. 8.

языковой стилистики. В «Джесси и Моргиане» писатель даже дает сноску к фразе со словом «звукнув»: «Звукнув» — не ошибка»[34]. Сравнение реалистических произведений Грина с романтическими отчетливо обнаруживает художественную направленность его конструкций. Там, где Грин рисует реальный мир, соотнесенные с известной читателю действительностью события, его фраза проста, а лексика общеупотребительна. «Необычная грамматика» применяется для изображения необычной страны. Однако и этот принцип не следует толковать слишком прямолинейно — ведь романтические произведения Грина то и дело сверкают великолепной русской прозой, чистой, напряженной, музыкальной.

Условная романтическая грамматика Грина рождается на пересечении двух стилевых потоков. Один из них — абстрактно-логические, отвлеченные языковые построения: «Его представление о действии топора было ярко до осязательности, хотя длилось, обнимая процесс отсечения головы, ровно то ничтожное количество времени, в течение которого шестифунтовое лезвие, пущенное сильными руками со скоростью двух сажен в секунду, проходит вертикальное расстояние в три вершка — толщину шеи» (2, 444); второй — яркая, всепроникающая метафоричность: «Ночь мчалась галопом; вечер стремительно убегал; его разноцветный плащ, порванный на бегу, сквозил позади скал красными, обшитыми голубым, клочьями... Ветер вздыхал, пел... гудел в ушах, бесконечно толкаясь в мраке отрядами живых существ с плотью из холода: их влажные, обрызганные морем плащи хлестали Аяна по лицу и рукам»

 [34] А. С. Грин. Джесси и Моргиана. Л., 1966, стр. 378.

(1, 409—423). Есть у художника на этом пути и свои неудачи — его языковая система имеет экспериментальный характер и менее всего располагает к академическому «идолопоклонству».

Любопытную мысль о происхождении специфики гриновского языка высказывает С. Поллак. Вспоминая о польской «крови» Грина, критик сравнивает его с другим поляком — Джозефом Конрадом (Коженевским): «Подобно тому, как Конрад обновил английский язык подсознательной струей польских конструкций», Грин «проделал то же с русским языком»; «полонизмы» в языке Грина не выглядят чужеродными, они становятся у него дополнительными элементами необычного» [35]. При желании действительно можно найти в произведениях Грина ряд языковых отклонений, похожих на полонизмы («скраденная», «потому, чтобы», «утишив», «имеете мне сказать», «усилься», «могущих» и т. д.). Однако остроумное предположение Поллака разрушается одним обстоятельством: отец Грина, Стефан Евзебиевич Гриневский был обрусевшим поляком, прожил до рождения сына 17 лет в России, женился на русской женщине и по-польски в семье ни с кем не говорил. Грин не знал родного языка отца. Можно на это возразить, что он мог усвоить неправильности его русской речи. Но в таком случае, они проникли бы во все его вещи, без исключения. Между тем мы встречаем их далеко не везде, следовательно, речь должна идти только о стилистическом приеме, а не о подсознательном языковом влиянии.

Поэтика гриновских имен и названий является

[35] S. Pollak. Geograf krajów urojonych.— В кн.: A. Grin. Piekło odzyskane. Warszawa, 1959, s. XVII—XVIII.

неотъемлемым компонентом его условного мира. Сейчас все чаще в именах героев Грина и названиях его городов стремятся отыскать некий «здравый смысл». В их генезисе действительно различаются: использование общепринятых слов и терминов, большей частью — иноязычных (Пленэр, Эстамп, Вельвет, Пунктир), литературные заимствования (Консуэло, Рене, Фирс, Друд, Катриона), «перелицовка» подлинных фамилий (Давенант), грамматические образования (Эхма, Летика), географические названия (Лисс — река в Италии, Аян — источник на склонах Чатыр-Дага) и т. д. и т. п. Все это — несомненно верные, хотя и бесперспективные наблюдения. В сущности, фактическое значение слова не играет в ономастике Грина сколько-нибудь важной роли.

Имя собственное для писателя чаще всего — условный знак, подбираемый по законам звукописи, а не смысловое сращение с образом. Во время работы над произведением Грин подолгу не закрепляет за героями постоянных имен, и персонажи то и дело возникают в рукописи под новым «шифром»: «Рефлей сел. Губер ушел в кусты. Сидя на камне, со свешенными между колен руками, Оргейрейт смотрел на цветы...» Оргейрейт — это тот же Рефлей. В «Бегущей по волнам» Биче Сениэль побывала предварительно Роэной Гаррис, Дэзи Ламмерик, Юлией Гарсис, Дэзи Рэнсом. Из рассказа в рассказ кочуют повторяющиеся имена — Гарт, Стар, Энох, Кволь, Дрибб. В «Бегущей по волнам» три Нэда: Нэд Сениэль — отец Биче, Нэд Тоббоган — жених Дэзи, Нэд Хорт — основатель Гель-Гью. Одним и тем же именем Грин может называть персонажей прямо противоположных — торговца Берганца в «Дороге никуда» и вдохновенного поэта Берганца в «Зурба-

ганском стрелке». Имена легко заменяемы: в рассказе 1910 года «Серебро юга» фигурируют контрабандист Шлейф и миллионер Кронет; в 1916 году рассказ назван «Возвращением «Чайки», а персонажи превращены в Шмыгуна и Ядрова.

Наиболее близка к истине при объяснении ономастической специфики произведений писателя, нам думается, Н. Н. Грин, которая в своих неопубликованных воспоминаниях говорит: «Для Александра Степановича в имени человека было важно музыкальное ощущение... В придуманном, необычно звучащем имени для него всегда таился внутренний образ человека». Этимология знаменитого имени Ассоль (от испанского «al sol» — «к солнцу») мало кому известна и фонетически «смазана» — смысл первоисточника целиком поглощен здесь «странным, однотонным, музыкальным, как свист стрелы или шум морской раковины» (3, 13), звучанием. Грин преодолевает «нестерпимую привычность» обычных имен, подчиняя их «Прекрасной Неизвестности» своего мира. Процесс поисков имени в его черновиках напоминает процесс поисков рифмы — страницы пестрят фонетически близкими вариантами (например: Истлей — Седлей — Рефлей — Оргейрейт — Эдвей — Тиррей в «Дороге никуда»).

Всепроникающая метафоричность гриновского видения, захватывающая порой даже область сюжета («Происшествие в улице Пса»), ассоциативные, подчас сверхсмысловые, опоры изображения, магия неологизмов и выдуманных названий, напряженный лиризм и оригинальнейший ритмический узор прозы, ее непереложимость на обычный повествовательный язык — все это наводит на мысль о поэтической природе гриновского стиля не в переносном, об-

щем, а в самом прямом, родовом значении понятия «поэзия».

Все происходящее в отношениях обитателей «Гринландии» и самой ее природе отличается какой-то особой яркостью и интенсивностью рисунка, тем, что В. Воровский называл «двухкратным потенцированием линий, форм, красок, светотени, перспективы»[36]: «Там весна приходит сразу, не томя озябших душ... там, в реках и водопадах, словно взрывом, сносит лед... почки лопаются звонко, загораются цветы... там ты женщин встретишь юных, с сердцем диким и прямым... Если хочешь быть убийцей — полюби и измени; если ищешь только друга — смело руку протяни» (4, 188). Этот сюжетно-психологический накал, порой несколько неестественный, порождает у Грина особый жанр — жанр феерии.

Казалось бы, что повсеместное усиление красок не должно располагать Грина к особой детализации описаний, погоне за осязаемым правдоподобием. Его произведения, действительно полны постоянных выпадов против мелочной, бытовой фактографичности: «Всем известно наше упоение бытом»[37]; «Цвет брюк и состояние их можно вообразить,— но какой бытовик воздержится от указания, что они были оттопырены на коленях» («Ива» — 4, 227); «...дадим эти жертвы точности, чтобы заплатить за вход в лоно присяжных документалистов...»; «голый стол, голая кровать, табурет, чашка без блюдца, сковородка и чайник...— довольно этих напоминаний»; «я видел, как печь топят буфетом, как кипятят чайник на лам-

[36] В. Воровский. Сочинения, т. II. М., Соцэкгиз, 1931, стр. 192.
[37] А. С. Грин. Выдумка парикмахера.— «Пламя», 1919, № 38, стр. 3.

пе, как жарят конину на кокосовом масле и как воруют деревянные балки из разрушенных зданий. Но все — и многое, и гораздо более этого — уже описано разорвавшими свежинку перьями на мелкие части; мы не тронем схваченного куска. Другое влечет меня...» («Крысолов» — 4; 358, 361, 363).

В то же время писатель будто бы противоречит сам себе — мы можем противопоставить приведенным высказываниям его же мысли, свидетельствующие о пристальном внимании к художественным подробностям. Не случайно ведь в картине, которая служит в «Фанданго» символической дверью из реального мира в гриновскую страну, «особенно бросались... в глаза» «мелочи, недопустимые строгим мастерством»: «Так, на одном из подоконников лежала снятая женская перчатка... Более того, следя взглядом возле окна с перчаткой, я приметил медный шарнир, каким укрепляются рамы на своем месте, и шляпки винтов шарнира, причем было заметно, что поперечное углубление шляпок замазано высохшей белой краской» (5, 387—388).

Дело в том, что под «бытом» Грин подразумевал приземленную, низменную, прозаическую сторону человеческого существования. Выступая против бытовой «точности», «документальности», он, в сущности, боролся с мелочным, кропотливым, недостойным искусства натурализмом, с «изображениями, цель которых... вызвать мертвящее ощущение пустоты, покорности, бездействия» (5, 351). В условно-аллегорической сюжетике «Фанданго» Грин недвусмысленно превратил «болотный пейзаж» Горшкова, с «дымом, снегом, обязательным безотрадным огоньком между елей и парой ворон» (5, 351), в пустой ящик с бутафорией: ели картины оказались «встав-

ленными в деревянную основу с помощью столярного клея», огонек в окне избы был «просто красной бумагой», а снег — «обыкновенной ватой, посыпанной нафталином», на котором «торчали» — вместо «классической пары ворон» — «две засохшие мухи» (5, 389).

Высмеивая копание в обыденных, невыразительных мелочах, Грин в то же время придает детали, предметной изобразительности особое значение, потому что сверх «картинного представления о самом факте» писатель его склада обязан доказать еще и «действительность» всего придуманного (1, 381). По воспоминаниям одного из современников, он считал, что должен писать особенно достоверно: там, где реалисту поверят на слово, фантаст вынужден преодолевать читательскую предубежденность. Именно поэтому обилие и точность деталей возрастают в новеллах Грина, изображающих события невероятные («Крысолов», «Фанданго»).

Материальная убедительность, зримость, «вещность», детализированность фона, на котором развивается действие гриновских произведений и строятся общественные отношения его страны, как мы уже говорили, призваны уравновесить и схематизированную обобщенность его социальных представлений, и некоторую аффектированность представлений этических.

Говоря о «материальном фоне», мы имеем в виду прежде всего изображение природы. В этом плане художественные достижения Грина как будто бы признаны всеми, начиная от Л. Войтоловского, восхищавшегося его «нежными, цветущими описаниями» [38], и кончая М. Щегловым, отметившим, что Грин —

[38] «Киевская мысль», 24 июня 1910 года.

«первоклассный пейзажист», чьи «изображения природы стоят на уровне изысканного «пленэра» новой живописи» [39].

Природа для Грина всегда была средоточием эстетических качеств — субстратом прекрасного, которого так недоставало в жизни. «Я заметил одно: как только моя жизнь начинала складываться тревожно; как только борьба за существование начинала принимать темные и безжизненные формы, тотчас вокресал старый детский бред Цветущей Пустыни. Она издали обещала отдых и напряжение, игру и поэзию»,— находим мы запись в отрывке «Ползучий кустарник». Речь здесь идет не о бегстве в экзотику, а о реальной природе, поскольку дальше Грин, с усмешкой заметив, что «не мог стронуться никуда, кроме окрестных дач», тут же уточняет: «...наша пригородная природа — есть мир, серьезный не менее, чем берега Ориноко... птица, растение и животное, под какой широтой их не видеть, есть тот же живой мир, что и везде» [40].

Пейзаж играет в творчестве Грина столь заметную роль еще и потому, что это повсюду — пейзаж одной и той же страны, скрепляющий сквозное действие гриновских произведений и придающий ему некий общий, неизменный колорит.

К. Паустовский называет гриновские картины природы «точным несуществующим пейзажем» [41]. Это парадоксально, но верно. В пейзаже «Колонии Ланфиер» точность заложена в самом построении описания: «На севере неподвижным зеленым стадом

[39] «Новый мир», 1956, № 10, стр. 223.
[40] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 64, л. 6—8.
[41] К. Паустовский. Собр. соч., т. 5, стр. 555.

темнел лес... На востоке, за озером, вилась белая нитка дороги... На западе, облегая изрытую оврагами и холмами равнину, тянулась синяя, сверкающая белыми искрами гладь далекого океана» (1, 322).

Но пейзажи Грина точны и в том случае, когда они не имеют характера исчерпывающего описания,— точны по методу изображения, зоркости видения, отчетливости деталей. Разве чем-нибудь отличается от хороших реалистических образцов такой утренний пейзаж Лисса: «Застоявшись, благодаря туману, в недрах ночи, утро осилило, наконец, мрак. Электрический свет еще распространял свою вездесущую машинную желтизну, но к его застывшему блеску примешивался уже день, отсвечивая на полу и лицах свежим пятном. За окнами из паровоза хлестал пар, рассеиваясь по крышам станционных строений; на сером стекле синие облака и зеленая полоса раннего неба окутывали восход, готовый двинуться над просыпавшимся Лиссом» (3, 134). В произведениях Грина буквально россыпи подобных примеров.

На излюбленных пейзажах Грина лежит налет некоторой странности и суровости. Мы имеем в виду те величественные и чуть мрачноватые панорамы, которые стали появляться в его произведениях, начиная с «Трагедии плоскогорья Суан» (1912): «Каменистая почва с разбросанной на ней шерстью жестких, колючих трав круто обрывалась шагах в тридцати от дома ломаным убегающим вправо и влево контуром; на фоне голубого провала покачивались сухие стебли...» (2, 184). Еще более необычным выглядел пейзаж Теллури: «... тусклые, желтые холмы в кайме черных скал кварца... фиолетовая поросль мелких цветов пустыни взбегала из низин на эти го-

лые возвышения, теряясь бесчисленными оттенками в сухом желтом блеске... Все это было чуждо земле, приближая воображение к пейзажам иной планеты» (2, 97). Однако сквозь эти пейзажи проглядывал реальный мир, точно так же как проглядывал он и сквозь другие черты «Гринландии».

Прототип «своей» природы Грин обрел в Крыму. Подобно другому певцу этого края — поэту и художнику Максимилиану Волошину, чьи акварели очень близки видению Грина, он мог бы сказать о себе:

...И мысль росла, лепилась и ваялась
По складкам гор, по выгибам холмов...
Сосредоточенность и теснота
Зубчатых скал, а рядом широта
Степных равнин и мреющие дали
Стиху разбег, а мысли меру дали.

Центральное место в пейзажах Грина занимает море. Мы до сих пор еще недооцениваем того влияния, какое оказывает природа на творчество художника, когда ее тема становится в его произведениях ведущей. Разве не наполнены все стихотворения кавказских поэтов дыханием горных вершин? И разве не отсюда проистекает их особая образность? И точно так же, разве не звучит в творчестве многих русских писателей и не формирует их эстетики поэзия лесных просторов? Гриновское видение мира определяется присутствием моря в большей степени, чем принято думать.

Море полно особой, волнующей романтики. Писатель, связанный с ним, уже не может не «настраивать» на море тональность своих произведений. Не случайно, по мнению Грэя, «никакая профессия...

не могла бы так удачно сплавить в одно целое все сокровища жизни» (3, 27), как профессия капитана, а у Гнора «на всю жизнь останутся... в памяти смоленая палуба, небо, выбеленное парусами, полными соленого ветра, звездные ночи океана...» (2, 235).

К морю нельзя привыкнуть, оно всегда неожиданно. И описания Грина полны постоянного творческого удивления: «Кто сказал, что море без берегов — скучное, однообразное зрелище? Это сказал многий, лишенный имени. Нет берегов,— правда, но такая правда прекрасна. Горизонт чист, правилен и глубок. Строгая чистота круга, полного одних волн... Огромной мерой отпущены пространство и глубина, которую, постепенно начав чувствовать, видишь под собой без помощи глаз. В этой безответственности морских сил, недоступных ни учету, ни ясному сознанию их действительного могущества, явленного вечной картиной, есть заразительная тревога. Она подобна творческому инстинкту при его пробуждении» (6, 80).

Море подчеркивает и смещает масштабы — большое делает особенно четким, малое — ничтожным. Оно превращается в некую меру человеческой ценности и людей, подобных Аяну («Пролив Бурь»), закаляет в своем горниле, а Ромелинкам приносит смерть как возмездие за духовную опустошенность («Смерть Ромелинка»).

Море «остраняет» — отброшенная им на расстояние, деформированная и затянутая голубой дымкой земля перестает выглядеть реальной.

Море интернационально — его воды бороздят корабли под разными флагами. Их названия звучат как «волнующие слова, знаки Несбывшегося» (5, 6).

«О море написано множество книг. Целая плеяда писателей и исследователей пыталась передать необыкновенное, шестое ощущение, которое можно назвать «чувством моря». Все они воспринимали море по-разному, но ни у одного из этих писателей не шумят и не переливают на страницах такие праздничные моря, как у Грина»[42],— заметил К. Паустовский. Ликование гриновского моря сообщается его героям и становится частью гриновского оптимизма: «Глубокая, непобедимая вера... пенилась и шумела в ней. Она разбрасывала ее взглядом за горизонт, откуда легким шумом береговой волны возвращалась она обратно, гордая чистотой полета. Тем временем море, обведенное по горизонту золотой нитью, еще спало... За золотой нитью небо, вспыхивая, сияло огромным веером света; белые облака тронулись слабым румянцем... На черной дали легла уже трепетная снежная белизна; пена блестела и багровый разрыв, вспыхнув среди золотой нити, бросил по океану, к ногам Ассоль, алую рябь» (3, 46).

Романтическая поэтизация природы, естественно, определяет нелюбовь Грина к описаниям сугубо материальным. Он взрывает свои интерьеры изнутри, неожиданно вводя в них пейзажные элементы: «Неуютная, почти голая комната, куда вошел Горн, смягчалась ослепительным блеском неба, врывавшегося в окно; на его синем четырехугольнике толпились остроконечные листья и перистые верхушки рощи» (1, 325). Его идеал жилья ярко выражен в словах Дэзи: человек должен «чувствовать себя погруженным в столпившуюся у дома природу, которая,

[42] К. Паустовский. Собр. соч., т. 5, стр. 558.

разумно и спокойно теснясь, образует одно целое с передним и боковым фасадами» (5, 174).

Реже всего мы встречаем у Грина натюрморт. Пытаясь удовлетворить свое стремление к красоте не только в пейзаже, но также в интерьере и натюрморте, писатель нередко забывает об органических свойствах материала и впадает в красивость. Вероятно, во всем этом сказалось и влияние пышно-декоративного, «бауэровского» стиля раннего русского кинематографа. От гриновских раскошных гостиных и сверкающих украшениями пиршественных столов подчас откровенно веет недостатком вкуса.

В заключение следует сказать несколько слов еще об одном качестве созданной Грином художественной «модели мира», позволяющем ей нормально «функционировать», несмотря на условность многих частей.

П. В. Палиевский выдвигает мысль об эстетической целостности и неповторимости художественного произведения, являющегося той категорией, в которой оформляется уже «не подлежащее изменению содержание», начинается искусство, «уравновешиваются и пропадают любые средства»[43]. Художественное произведение действительно представляет завершенный микромир; его нельзя ни расширить, ни убавить. И вместе с тем оно лишь часть общего художественного мира, облик которого, вырастающий из совокупности всех произведений писателя, отнюдь не всегда столь же завершен, как в каждом отдельном произведении.

Грин принадлежит к художникам, выработавшим твердую, не поддающуюся никаким поправкам сис-

[43] П. В. Палиевский. Художественное произведение.— «Теория литературы». М., «Наука», 1965, стр. 422.

тему. Ее законченность представляет, разумеется, результат непрерывного осуществления авторской воли — многообразие действительности «усечено» и упорядочено здесь в той мере, какая недопустима при реалистическом методе изображения. Однако мир Грина, не совпадая по очертаниям с миром реальным, внутри себя построен пропорционально и логично; обстоятельства действия, характеры людей, их поступки приведены в художественно оправданные зависимости. Единство гриновского мира обнаруживается не только в единстве принципов многократного его изображения, единой «географии», но и в той общей атмосфере всей его страны, которая ощущается за каждым частным сюжетом. Между произведениями постоянно возникают тематические, образные, ситуативные переклички: рисуются однородные по тону пейзажи, упоминаются одни и те же города, повторяются имена действующих лиц, делаются ссылки на прежние сюжеты, намечаются будущие.

Один из героев рассказа «Рай» (1909), к примеру, читает рассказ Грина «Приключение» (1908), и это решает его судьбу. В 1915 году издан рассказ «Наследство Пик-Мика», объединивший образом Пик-Мика новеллы 1909—1915 годов. В новелле 1916 года «Убийство в рыбной лавке» опять фигурирует Пик-Мик, на сей раз как «учитель математики» и «друг автора» (3, 420). В «Золотой цепи» (1925) некий могучий инвалид вспоминает: «Когда был бунт на «Альцесте», я открыл... пальбу...» (4, 69). А двумя годами раньше написан рассказ «Бунт на корабле «Альцест» (1923). В новелле «Вокруг света» (1916) есть слова: «Он вспомнил ученого, прислуга которого, думая, что старая бумага хороша для растопки, со-

жгла двадцатилетний труд своего хозяина. Узнав это, он посидел, помолчал и негромко сказал испуганной неграмотной бабе:

— Пожалуйста, не трогайте больше ничего у меня на столе» (4, 188). Спустя шесть лет Грин с некоторыми изменениями разработал намеченный сюжет в рассказе «Новогодний праздник отца и маленькой дочери».

Чтобы наглядно продемонстрировать системность и цельность гриновского мира, следует попытаться внести в него произвольные изменения, иначе говоря, проделать то, что Л. С. Выготский называл «приемом экспериментальной деформации»[44]. Деформация эта, впрочем, уже была несколько раз произведена при экранизации гриновских вещей; нет необходимости повторять ее заново — достаточно посмотреть, к чему привели попытки воссоздания мира Грина на языке другого искусства, без учета коренных особенностей метода писателя.

Первое личное знакомство Грина с кинематографом имело полукомический, но в достаточной мере поучительный характер. В 1922 году режиссер В. Р. Гардин, без ведома автора, поставил на Ялтинской киностудии фильм по мотивам «Жизни Гнора». Сначала называвшийся «Последняя ставка мистера Энниока», шестичастевый фильм этот[45] вышел на экран в 1923 году под заголовком «Поединок». Содержание рассказа было извращено и вульгаризировано до неузнаваемости. Энниок оказался владельцем завода, Гнор — главным инженером и борцом

[44] Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1965, стр. 127.
[45] См. выходные данные фильма в аннотированном каталоге «Советские художественные фильмы». М., 1961, стр. 34—35.

за классовые интересы трудящихся. Энниок отправлялся с Гнором на тропический остров для предварительных изысканий залежей руды и там бросал его, чтобы добиться руки обаятельной американки Кармен. Вернувшись, Гнор возглавлял бунт революционных рабочих. В результате Энниок, как говорилось в либретто, был «с корнем выворочен революционной бурей» [46], а прекрасная Кармен отдавала сердце Гнору. В рецензии на фильм справедливо отмечалось, что от сильного «подкрашивания» сюжета революцией «не выиграла ни основная фабула, ни революция» [47]. По воспоминаниям Н. Н. Грин, фильм вызвал сильнейшее возмущение писателя.

А. В. Мачерет пытается вывести неудачу экранизации из противоречия, возникшего между перелицованным в духе передовой, но чуждой Грину официальной идеи сюжетом и сохраненной авторской трактовкой образов [48]. Это объяснение совершенно неудовлетворительно. Сюжет произведения не есть нечто внешнее по отношению к трактовке образов, и грубо исказив первое, невозможно сохранить в целостности второе. Неверно также определять тему рассказа как тему «безбоязненного спора с судьбой» [49]. Она гораздо шире и гуманистичнее — это тема обязательной победы добра над злом, в какой-то мере даже фатального торжества правого дела. Весь парадокс и состоит как раз в том, что идея торжества революции не противоречит, по существу,

[46] «Кино», 1923, № 1 (5), стр. 44.

[47] «Кино», 1923, № 2 (6), стр. 12.

[48] А. В. Мачерет. Художественные течения в советском кино. М., 1963, стр. 25.

[49] Там же, стр. 27.

этой доминирующей теме Грина; однако, облеченная в четкие социальные формы, она требует совершенно иных эстетических решений и соответствий и потому в корне разрушает гриновские мотивировки характеров.

А. В. Мачерет прав, когда говорит (уже вне связи с Грином), что в основе каждой эстетической системы лежит принцип — «все держится взаимно», что взаимность эта условна и в основе формального различия между разными эстетическими системами находится именно выбор художником определенного типа условности, сообщающей произведению свою «дозировку натуральности», неоправданное нарушение которой и влечет частичную или полную «утрату художественной целостности произведения» [50]. Нельзя нарушать безнаказанно фактуру гриновского мира, ибо все здесь располагается в сфере художественной условности, общечеловеческой проблематики, этико-эстетических категорий. Тонкая кружевная сеть гриновских зависимостей и мотивировок не выносит никакого произвольного вторжения в ее узор.

Именно эти соображения объясняют неудачу и второго фильма «по Грину» — «Алых парусов» А. Птушко, хотя мы далеки от мысли приравнивать его к «Поединку». Вместо агрессивной деформации мира Грина мы встречаемся здесь просто с какой-то удивительной глухотой к внутренней музыке гриновских произведений, с полным равнодушием к его эстетике. Правда, попытки «революционизировать» творчество писателя есть и в этом фильме — в него

[50] А. В. Мачерет. Художественные течения в советском кино. М., 1963, стр. 308.

введены безвкусные эпизоды политических волнений в Зурбагане. Но фальшью веет даже от сцен, казалось бы, добросовестно воспроизводящих гриновский текст. У постановщиков полностью отсутствует особая гриновская «оптика», в частности — то свойство ее, которое самым непосредственным образом касается кинематографа. Речь идет о масштабе видения.

К. Паустовский когда-то заметил, что Грин рисовал тропические пейзажи подобно французскому художнику Руссо, который рассматривал в бинокль грядки овощей у себя на огороде. Кинематограф называет этот прием «крупным планом». Э. По проницательно сформулировал предпосылки восприятия крупного плана еще в 1846 году. Герой его новеллы «Сфинкс», читая книгу у открытого окна, увидел сползающее по отдаленному холму ужасное чудовище. «Тело чудовища напоминало... семидесятичетырехпушечное судно...» В конце концов выяснилось, что прямо перед глазом наблюдателя взбиралась по паутинной нити обыкновенная бабочка. Обобщая смысл этого казуса, По говорил о «склонности человека придавать недостаточное или чрезмерное значение исследуемому предмету в зависимости от расстояния до него» [51]. Грин рассматривает участок непосредственных событий любого своего произведения на минимальном удалении от сердца и взгляда, и отсюда проистекает не только высокий накал страстей гриновских героев, но и «напряженный пафос» всех изобразительных деталей действия.

Именно этот эффект крупного плана, нам думается, объясняет слова Грина, сказанные им жене в Крыму по поводу виноградной лозы: «Хороша. На

[51] Эдгар По. Избранное. М., ГИХЛ, 1958, стр. 319.

руинах живет и дышит... Вот нарисую я ее, как вижу, будут читать и будет казаться им, что где-то это в чужой, неизвестной стране, а это тут, близко, возле самой моей души и глаз. И все так. Важно — как посмотреть...»

«Летающий человек» Друд видит на уровне глаз то, что отделено от нас значительным расстоянием. Башенные часы, казавшиеся снизу «озаренным кружком с тарелку величиной», для него — «двухсаженная амбразура, заделанная стеклом... дюйма в три, с аршинными железными цифрами». Это внешний эффект крупного плана.

Героиня «Алых парусов» спускает в ручей игрушечный кораблик. Его начинает уносить течение. «Мгновенно изменился *масштаб видимого* (курсив наш.— *В. К.*): ручей казался девочке огромной реко, а яхта — далеким, большим судном, к которому, едва не падая в воду, испуганная и оторопевшая, протягивала она руки» (3, 11). Здесь уже сформулирован принцип построения всего произведения. Вся вторая половина феерии является фактически переводом компонентов первой в крупный план: игрушечный корабль превращается в настоящий, игрушечный капитан — в Грэя, протягивает руки к алым парусам выросшая девочка. Чем ближе развязка, тем больше укрупняется изображение. Кульминация крупного плана происходит в главе «Накануне».

Реальность, расмотренная под увеличительным стеклом, оборачивается сказкой, сказка — реальностью.

Встреча с эпохой

По воспоминаниям Н. Н. Грин, писатель сказал ей в 1926 году: «Эпоха мчится мимо нас... Я наслаждаюсь возможностью быть таким, как я есть... Но когда же путь мой и эпохи сойдутся?»

Судя по все растущей в настоящее время популярности писателя, подлинная встреча Грина с эпохой произошла в последнее десятилетие. Причин подобной популярности, в известной мере уже упоминавшихся на первых страницах книги, мы еще коснемся ниже. Следует, однако, подчеркнуть, что было бы большой натяжкой «вводить» Грина в советскую литературу, руководствуясь только этими причинами, которые имеют вполне конкретный, исторически обусловленный характер и сами по себе,— если бы им не сопутствовали какие-то гораздо более емкие и прочные связи творчества писателя с литературным процессом эпохи в целом,— могли вызвать лишь непродолжительную вспышку читательского интереса, завершающуюся обычно очередной волной забвения.

Вопрос о сложных взаимоотношениях и соотношениях творчества Грина с эпохой, с одной стороны,

как бы подводит итоги предшествующему исследованию, поскольку может быть более или менее уяснен лишь на основании всего поднятого материала, а с другой стороны, порождает ряд новых вопросов, которые мы не имеем возможности здесь решить и потому ограничиваемся только их постановкой.

Прежде всего следует совершенно недвусмысленно подчеркнуть, что, говоря о методе Грина, мы имеем в виду *метод романтический*. Находить в произведениях писателя реализм, а тем более — реализм социалистический, можно лишь искусственно вычленяя и изолируя в его системе отдельные, не главные ее признаки.

Метод Грина — не просто романтизм, но романтизм в его «чистом виде», весьма редко встречающийся в русской литературе и обнаруживающий в себе множество общеизвестных, «классических» признаков романтической литературы. Если мы пойдем в перечислении этих признаков вслед за монографией В. В. Ванслова «Эстетика романтизма», дающей, пожалуй, наиболее полный в советской эстетике свод канонов романтического искусства XIX века, то увидим у Грина и «безоговорочное отрицание капиталистической действительности», и «стремление уйти в сферу утопических идеалов, воплощающих мечту о совершенстве человека и мира» [1], и бунт против житейской прозы, и бегство в иллюзорную страну воображения, и противопоставление духовных начал материальным, и страх перед механизацией жизни, и возведение «детскости» в некую

[1] В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., «Искусство», 1966, стр. 12.

мировоззренческую категорию, и чисто нравственный характер критики зла, и противопоставление совершенства природы несовершенству общества и т. д. и т. п.

Больше того. Из важнейших принципов романтизма вырастают и важнейшие черты гриновской поэтики: тяготение к авантюрному жанру, обращение к самым разнообразным формам условности, повышенная эмоциональность, двупланность образа, контрастность изображения, особая ритмико-интонационная структура повествования, необычная лексика и пр.

Квалификация гриновского метода как романтического, естественно, влечет за собой и необходимость его «причисления» к одной из двух традиционно выделяющихся разновидностей романтизма. Мы не можем согласиться с А. И. Клитко, который, утверждая, что «идейно-художественная концепция романов, повестей, рассказов А. Грина, написанных в послеоктябрьские годы, отличается от того, что понимают под революционным романтизмом» [2], и в то же время не желая «отдать» творчество писателя романтизму «реакционному» [3], находит чисто эвфемистический выход в определении: «романтизм в его пассивной форме» [4]. К мнению А. И. Клитко решительно присоединяется Л. П. Егорова: «Пассивный романтизм произведений Грина... был уходом от реальности в «вымышленную жизнь», в «поэзию слов

[2] А. И. Клитко. О методе и традициях романтизма.— «Научные доклады высшей школы. Филологические науки», 1965, № 1, стр. 10.

[3] Там же, стр. 7.

[4] Там же, стр. 10.

и туманов» и принципиально противостоял методу социалистического реализма»[5].

Используя горьковскую терминологию, не следует забывать, что Горький, говоря о «пассивном романтизме», в конечном счете имел в виду именно его реакционное содержание: « ...он пытается или примирить человека с действительностью, прикрашивая ее, или же отвлечь от действительности к бесплодному углублению в свой внутренний мир...»[6]

Этико-эстетическая программа Грина была программой революционной, и весьма сложная «кривая» его политических взглядов не должна заслонять от нас эту истину. Писатель яростно отрицал изображаемую действительность, но отнюдь не во имя действительности, ей предшествующей. Создавая свой мир как некий сколок всех антагонистических эпох, художник изобличал единый в своей основе социальный механизм угнетения и принижения человека. Несмотря на утопическое прекраснодушие идеалов, Грин, говоря словами Белинского о Байроне, «смотрел не назад, а вперед»[7].

Протестом против антагонизма общественных отношений и особенно — высшей его фазы, отношений капиталистических, призывом к установлению глобальной нравственности писатель объективно выступал на стороне наиболее прогрессивного, идущего на смену капитализму общественного строя.

Определение «революционный романтик», однако, дает нам столь же мало, как и прямо противопо-

[5] Л. П. Егорова. О романтическом течении в советской прозе. Ставрополь, 1966, стр. 30.

[6] М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 471.

[7] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. М., Изд-во АН СССР, 1953—1956, т. IX, стр. 685.

ложные ему определения, ибо не принимает во внимание ни историческую эпоху, ни творческую индивидуальность писателя. В таком определении Грин ничем не отличается от Байрона, Байрон — от Лермонтова. Абстрактное теоретизирование и чрезмерно широкие дефиниции в связи с каким-либо совершенно конкретным художественным явлением кажутся нам малоплодотворными.

Мы далеки от стремления наклеить на творчество писателя очередную «методологическую» этикетку. Метод — понятие конкретно-историческое, существенно обновляющее свое содержание в каждую новую эпоху. Поэтому, в частности, метод Грина, будучи по общему духу своему романтизмом революционным, уже значительно отличается от представлений, традиционно связанных с содержанием данного термина: гриновский герой духовным здоровьем и цельностью не похож на персонажей революционных романтиков прошлого, романтический разлад между героем и миром перенесен на действительность, уже ставшую «недействительной», в произведениях Грина отсутствуют какие бы то ни было религиозно-мистические настроения, экзотика «обытовляется», реалистические тенденции в системе средств художественной изобразительности усиливаются и т. д.

Под влиянием новых общественных отношений романтизм Грина претерпел существенные изменения. В своем движении он проделал путь от старых форм к тому принципиально новому типу романтического мировоззрения, который обозначился в ранних романтических произведениях Горького. Подлинным героем Грина стал человек, в какой-то мере подобный горьковскому Данко, еще в достаточной

степени одинокий среди противопоставленной ему толпы, но уже задавшийся важнейшим вопросом — «Что сделаю я для людей?!» и преследующий «коллективистские» цели, неведомые прежнему романтизму.

Творчество Грина вообще дает интересный материал для исследования исторических судеб романтизма в эпоху социалистического искусства. Разумеется, мы не можем заниматься здесь рассмотрением этой серьезнейшей научной проблемы, но считаем необходимым обратить на нее внимание именно в связи с произведениями Грина, представляющими, как нам кажется, важный этап на пути преобразования старого романтизма, которое продолжилось затем в творчестве Бабеля, Олеши, Паустовского и в конце концов превратило прежний метод в художественное явление совершенно иного качества.

В то же время творчество Грина не просто подвергалось под влиянием революции сложной внутренней перестройке, но и взаимодействовало с общим литературным процессом, решая в определенной мере те важные задачи, которые стояли перед молодой советской литературой.

Гриновская романтика существовала не в безвоздушном пространстве — романтическим был весь тон советской литературы первого послереволюционного десятилетия.

Концепция «героического», выдвинутая в 1935 году Мих. Левидовым, улавливала одну из чрезвычайно важных, хотя и опосредствованных связей метода Грина со временем. Героическое в советской нови объемлет нас, как воздух, утверждал критик. Литература откликается на него, создавая героические образы. Грин не видит по-настоящему

созидания нового мира, но хочет, «чтоб было человеку хорошо, чтоб героическим торжеством был освящен и освещен его жизненный путь». И он придумывает героическое, заставляет верить в «солнечный триумф» его, «гриновских, людей» [8].

Гриновский психологизм, стоявший особняком в прозе начала 20-х годов, когда писатели увлекались поэтизацией революционного движения самих масс, сыграл, надо думать, свою роль при последующем усилении внимания нашей литературы к отдельной личности, ее духовному миру, ее психологической сложности. И не случайно М. Шагинян, задавшись в 30-х годах вопросом: «В чем же тема новеллиста Грина, условника и романтика, так странно и одиноко просуществовавшего в нашем кругу реалистов... почему любят его читать?» — отвечала на него: «Открывателем новых стран был А. С. Грин не на морях и океанах, а в той области, которая отвлеченно называется «душой человека». При этом человеческая душа для Грина представляла интерес «не как магнитное поле пассивных ощущений, а как единственная в мире энергия, могущая действовать разумно и целенаправленно» [9].

Чрезвычайно силен был в литературе антимещанский пафос, определявший проблематику ряда известных произведений этих лет, — достаточно вспомнить пьесы Маяковского, рассказы и повести А. Толстого, романы Горького и И. Эренбурга, фединский «Пустырь», «Зависть» Ю. Олеши и т. д. И здесь

[8] Мих. Левидов. Героическое.— «Литературная газета», 15 февраля 1935 года.

[9] Мариэтта Шагинян. А. С. Грин.— «Красная новь», 1933, № 5. стр. 171—172.

Грин объективно шел в ногу со временем, причем преувеличивал могущество обывателя подобно многим советским писателям периода нэпа.

Наконец, говоря о месте Грина в литературном процессе советской эпохи, следует вспомнить о той поистине огромной фантастической, гротескно-сатирической, приключенческой художественной продукции 20-х годов, которая теперь почти совсем забыта, но которая являлась благоприятнейшей средой для расцвета творчества, подобного гриновскому.

Мы имеем в виду, в частности, «Багровый остров» М. Булгакова, «Графа Калиостро», «Аэлиту», «Союз пяти», «Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого, трилогию «Месс-Менд» и «Кик» М. Шагинян, театрализованный фантастико-романтический мир гомункулюсов В. Каверина периода «Серапионовых братьев», детективно-кинематографические романы Л. Никулина «Никаких случайностей» и «Тайна сейфа», «Крушение республики Итль» Б. Лавренева, «Повелителя железа» и «Остров Эрендорф» В. Катаева, научно-фантастические повести А. Беляева, который выпустил первую книгу в 1926 году, «Иприт» Вс. Иванова и В. Шкловского, «Картонажную Америку» В. Саянова, романы и повести С. Боброва, М. Козырева, В. Гончарова, И. Куниной, И. Злобина, Ю. Потехина, А. Шишко, Я. Окунева, Н. Борисова, С. Заяицкого, С. Полоцкого и А. Шмульяна и т. п. Литературе этой поистине несть числа.

Мы не задаемся целью классифицировать произведения такого рода по направлениям (фантастика, приключения, сатира), по жанрам, которые самими писателями определялись весьма изобретательно

 («роман приключений», «кино-роман», «роман-комп-

лекс», «прозроман», «форменная вещь»), и прочим признакам. Интересующихся подобной классификацией можно отослать к содержательной книге А. Вулиса «Советский сатирический роман», впервые, пожалуй, в советском литературоведении подымающей весь этот забытый материал, совершенно неубедительно, правда, объединенный под эгидой сатиры. А. Вулис, в частности, говорит о «повестях-путешествиях», «утопическом памфлете» с «вымышленной географией», «фантастическим временем» и «фантастическим пространством», романе-памфлете с реальной «отечественной» подоплекой, романе-пародии.

Наше же внимание привлекает то общее, что присутствует во всех этих произведениях, определяется в них временем и в какой-то мере объясняет идентичные моменты в творчестве Грина.

Прежде всего бросается в глаза, что на фоне указанной литературы произведения Грина сразу утрачивают свою пресловутую исключительность и изолированность, ибо точно так же целиком базируются на условных принципах и формах изображения. Общность этих принципов и форм была не случайной — она проистекала из общности породивших ее причин: «невероятность» событий, в которые «вбросила» художников революция, определяла тяготение к невероятности в сюжетике произведений; стремление «додумать», «дофантазировать», домыслить диктовалось не только незавершенностью, неотстоявшимся характером общественного уклада, но и поистине фантастическими перспективами социального переустройства, открывшимися перед человечеством; вместе с тем капитализм продолжал оставаться суровой реальностью, напоминавшей о себе

то войсками интервентов, то временным расцветом частного предпринимательства, и поэтому тема капитализма в самых разных ее аспектах варьировалась почти во всех произведениях названных авторов.

И. Эренбург решал ее в гротескно-сатирическом плане («Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников», «Трест Д. Е.»), Б. Лавренев — в форме политического памфлета, М. Шагинян — в авантюрном, А. Толстой и А. Беляев — научно-фантастическом ключе. Произведения Л. Никулина были опытом политического детектива, а многочисленные «романы приключений» вроде «Долины смерти» В. Гончарова, «Четвергов мистера Дройда» Н. Борисова, «Дугласа Тведа» И. Куниной, «Ошибки Оскара Буш» Ю. Потехина эклектически сплавляли научную фантастику, политический детектив, социальную сатиру в головоломно закрученном, но достаточно однообразном сюжете.

В основе такого сюжета лежала одна и та же схема — борьба двух социальных систем, осложненная охотой за каким-нибудь смертоносным изобретением и завершавшаяся победой мировой революции. Стереотипным был и набор героев: капиталист как некий «мозговой трест» по производству денег, абстрактное олицетворение капитала; всезнающий чекист; соблазнительная женщина — любовница капиталиста или разведчица; замаскированный коммунист, ведущий за рубежом тонкую дипломатическую игру; рабочий вожак, простой, энергичный, все умеющий и знающий парень и т. д. Схема довлела над соображениями художественного порядка, литература превращалась в серию ярко раскрашенных и не лишенных порой привлекательности картинок

на темы политэкономии и международных отношений.

Некоторые писатели это понимали и подтрунивали сами над собой. В. Гончаров заканчивал свой роман сценой, где автор обсуждал с героями возможную развязку и отвергал предположение, будто «теперь нам не страшны никакие интервенции» и «с детрюитом (радиоактивный элемент, лучи которого прорезали любой предмет. — *В. К*) в руках мы живо вызовем Мировую Социальную...» [10].

Другие возводили плакатную обнаженность в некий эстетический принцип изображения, полагая, что иными средствами капитализм разоблачить просто невозможно. Ирина Кунина представляла своего героя так: «Мистер Твед — штампованный американский миллиардер»; «занят 14 часов в сутки... Кабинет мистера Тведа — огромная комната. В ней находятся: шесть стенографисток, шесть машинисток» и т. д. [11] Не менее оголенно рисовал капиталиста И. Злобин: «Мистер Прайтус спал. Ему снилась акция. Акция на фоне огромного неба — карты земли, с длинным рядом 10 000 000 000 долларов основного капитала» [12]. Штампованный герой был показан на штампованном фоне: «Читатель знает, что представляет собой Бродвей в Нью-Йорке... Если не каждому довелось побывать там, то почти каждый видел Бродвей в кинофильмах... Все помнят тысячи автомобилей, эти звезды кричащих реклам, этих

[10] Виктор Гончаров. Долина смерти (Искатели детрюита). Л., «Прибой», 1925, стр. 180.

[11] Ирина Кунина. Дуглас Твед. Жизнь и достижения. Л.— М., «ЗИФ», 1925, стр. 10—11.

[12] И. Злобин. Земля в паутине (Дальние приключения сибиряка Хожалова). М.— Л., «ЗИФ», 1926, стр. 69.

строгих джентльменов, как две капли воды похожих на Вильсона... Все помнят эти джаз-банды, фокстроты и танго» [13]. В. Саянов в предисловии к «Картонажной Америке» предупреждал читателя: «...самое заглавие поэмы подчеркивает условность нарисованной в ней картины американской жизни. Поэма-детектив, в которой действуют самые разнообразные герои, естественно, никак не претендует на описание «живых людей» Америки...» [14].

Литература этого рода достаточно высоко ценилась в свое время. Известны лестные отзывы А. Луначарского о «Конце здравого смысла» А. Шишко [15], А. Серафимовича — о «Земле в паутине». В редакционном предисловии к книге А. Беляева говорилось, что его романы, несмотря на «отдельные недостатки мировоззрения автора», «несомненно, доставят то занимательное и полезное чтение, в котором испытывает такой недостаток современная масса читателей» [16]. Занимательность не мыслилась без полезности, полезность усматривалась прежде всего в агитационности искусства, четкости расстановки социально-классовых акцентов.

В докладе о современной прозе, прочитанном в 1924 году, В. Каверин утверждал, что будущее — за сюжетной прозой, хотя отрицал тут же «голую динамику специфически авантюрного романа». Шесть лет спустя В. Саянов комментировал этот доклад:

[13] Ирина Кунина. Дуглас Твед, стр. 7.

[14] Виссарион Саянов. Картонажная Америка. Л., «Прибой», 1929, стр. 5.

[15] См. в кн.: Анатолий Шишко. Конец здравого смысла. М.— Л., «ЗИФ», 1927, стр. 4.

[16] А. Беляев. Остров погибших кораблей. Последний человек из Атлантиды. М.— Л., «ЗИФ», 1929, стр. 6.

«Работать по-старому уже было невозможно. Оставаясь на старых позициях, Каверин рисковал превратиться в писателя типа Грина» [17].

Время переосмыслило ценности и показало, что произведения Грина, бесспорно уступая пестрой фантастике 20-х годов с точки зрения «социального заказа», значительно превосходила ее по своей художественной ценности. Одних общественно полезных намерений недостаточно для создания подлинного искусства. Это лишний раз явствует не только из сравнения Грина, скажем, с А. Беляевым и С. Бобровым, но и из сравнения разных вещей самого А. Беляева или С. Боброва.

Первые повести Беляева «Человек, который не спит» и «Гость из книжного шкапа», построенные по рассмотренному выше схематически-социологическому принципу, давно забыты, а лучшим его произведением был и остается роман «Человек-амфибия» (1928), где материал организован по-гриновски. Ничем не отличался от массовой продукции авантюрно-фантастического типа «прозроман» С. Боброва «Спецификация идитола» (1923), изображавший борьбу капиталистических корпораций вокруг взрывчатого вещества с «субатомной энергией». Зато другой его роман «Нашедший сокровище» заметно выделялся в потоке подобной продукции. И вот как характеризует его современный исследователь: «... действующие лица в романе носят туманные, «гриновские» имена, события в романе происходят вне эпохи и вне географии...»; «Не закрепленное ни календарями, ни зарубками, неопределенно-романтическое, как у

[17] В. Саянов. Путь В. Каверина.— В кн.: В. Каверин. Сочинения, т. 1. Л., «Прибой», 1930, стр. 8.

А. Грина», повествование пронизано «тонким ароматом условности», при котором «делаются вероятными самые невероятные приключения и закрепляется лирический подтекст» [18].

Мы отнюдь не хотим представить дело так, будто актуальность и идейность произведения несовместимы с художественностью. Сейчас, однако, становится очевидным, что схематическое социологизирование, попытки решения художественных задач внеэстетическими средствами не позволяли условно-фантастической продукции 20-х годов встать на уровень настоящей литературы. Грин рисовал конкретного, живого человека в достаточно абстрактной среде. Создатели «романов приключений» поступали наоборот — весьма абстрактным выглядел у них прежде всего сам герой. Синтез двух этих тенденций — полнокровного изображения героя и убедительного изображения несуществующего мира, в итоге чего только и рождается подлинно художественная фантастика, по существу, не достигнут и до сих пор, но думается, что гриновское творчество приблизило поиски советской литературы этого жанра к «человековедению».

Таким образом, произведения Грина, совпадая в ряде моментов с условно-фантастическими произведениями 20-х годов, вместе с тем и существенно отличаются от них. Точно так же, нам думается, не-

[18] А. Вулис. Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20—30-е годы. Ташкент, «Наука», 1965, стр. 62. Заметим, кстати, что слово «гриновские» в данном случае — отнюдь не синоним к слову «туманные» и напрасно взято автором в кавычки. Оно имеет буквальный смысл — в романе фигурируют Дюк, Джесси, Марианна.

возможны прямые аналогии между Грином и писателями любого другого плана.

Пытаясь «ввести» Грина в советскую литературу, критики ставят его обычно в ряд тех художников, слова которых принято причислять к романтическому течению (Бабель, Паустовский, Олеша, Яновский, Довженко и др.). Хотя границы течения крайне расплывчаты (вероятно, романтик Ю. Олеша столь же далек от романтика Ю. Яновского, как и от строгого реалиста К. Федина), есть в нем одна общая для всех упомянутых писателей черта — они романтизируют новую действительность, ее борение со старой, ее героев, ее специфические конфликты.

Именно эта черта, имеющая, если речь идет о творческом методе, принципиальное значение, определяет поэтику «Конармии» и «Зависти», «Всадников» и «Списка благодеяний». И именно эта черта совершенно неприложима к Грину, хотя романтическое мировосприятие — в самом широком плане — безусловно роднит его с упомянутой советской романтической литературой.

Подобное мировосприятие, быть может, найдет себе даже больше аналогий в сфере поэзии, нежели в области прозы. В частности, представляется очевидным влияние творчества Грина на поэзию Э. Багрицкого, особенно на вещи, вошедшие в «Юго-запад», на «Птицелова», стихотворения об Уленшпигеле. Особенно заметно оно при обращении к поэме Багрицкого «Сказание о море, матросах и летучем голландце» (1922). Бродяги, моряки, контрабандисты Багрицкого существенными своими чертами напоминают героев Грина. Тем не менее, при всем сходстве целого ряда моментов романтика Багрицкого

значительно отличается от гриновской, и даже «гриновское» «Сказание о море» сопровождалось у поэта в 20-е годы немыслимым для Грина обращением к читателю: «Пусть, важной мудростью объятый, решит внимающий Совет: нужна ли пролетариату моя поэма — или нет?» Это постоянное ощущение социального адреса своего творчества вело Багрицкого от «старой романтики» к «Думе про Опанаса», к появлению новых героев — «механиков, чекистов, рыбоводов». Грин, как мы уже имели возможность убедиться, шел к советскому читателю иными путями.

Конечно, литературные сопоставления сами по себе очень привлекательны. От общих параллелей нетрудно двинуться и к частным (например, сравнить гриновский «Канат» с отдельными линиями «Трех толстяков», на что указывал сам Олеша [19], или со сценой «опасного номера штрабат» в леоновском «Воре»; языковую стилистику Грина и Леонова; отдельные темы и настроения произведений Грина — с поэзией Новеллы Матвеевой [20], с сюжетами Л. Кассиля, И. А. Ефремова [21] и т. д.).

Однако убедительность подобных сопоставлений в случае с Грином — кажущаяся. Не абсолютизируя своих выводов, мы склонны считать, что место Грина

[19] Ю. Олеша. Письмо писателю Паустовскому.— «Литературная газета», 26 августа 1937 года.

[20] Ср.: «Кораблик, спущенный на воду Новеллой Матвеевой, привез в наши трезвые, деловые, сверхсовременные гавани язык мечтательных поэтов из вечного города Гель-Гью» (А. Марченко. Романтики острова Гель-Гью.— «Литературная Россия», 22 октября 1965 года.

[21] См.: «Вопросы детской литературы». М., 1957, стр. 25, 29.

в литературном процессе советской эпохи очерчивается не в узких рамках родственных ему имен, но на сложных пересечениях многих тематических, сюжетных, образных исканий и достижений, порожденных в советской литературе конкретно-историческими условиями 20-х — начала 30-х годов.

Весьма плодотворны для решения вопроса о взаимосвязях творчества Грина с советской эпохой и советским искусством исходные позиции статьи В. Щербины «Искусство живое, развивающееся». Напомнив, что «ныне в связи с развитием искусства... гораздо шире стало реальное содержание понятия социалистического реализма» [22], автор вместе с тем отмечает особую трудность выявления границ и критериев самого метода, когда речь заходит о раннем периоде истории советской литературы. «Спрашивают: «Социалистический ли реализм Блок и Брюсов советского периода, Есенин и Пастернак, Сергеев-Ценский и Пришвин, Хлебников и Грин?» Отвечая на этот вопрос, важно избавиться от примитивного, одностороннего «или — или». Творчество этих писателей «не изолировано от развития литературы социалистического реализма», однако нельзя «примеривать» их «ко всем отвлеченно сформулированным дефинициям» данного метода [23].

Причисляя творчество Грина к «явлениям новой литературы, находящимся вне пределов социалистического реализма», М. Б. Храпченко включает его в границы *социалистической литературы* и рассматривает Грина в ряду писателей, воспринявших идеи социализма и вошедших после революции в совер-

[22] «Вопросы литературы», 1967, № 3, стр. 8.
[23] Там же, стр. 9.

щенно новые связи с новой читательской аудиторией [24].

Любопытно единодушие, с каким признаются в любви к Грину советские писатели самых разных творческих устремлений и возрастов. Первым всерьез воспринял творчество Грина М. Горький. В письме к Н. Асееву (1928) он утверждал: «Грин — талантлив, очень интересен, жаль, что его так мало ценят» [25]. Показателен также несколько более ранний отзыв Горького о Грине в письме к А. К. Воронскому: «В области «сюжетной» литературы все интереснее становится А. Грин. В его книжке «Гладиаторы» есть уже совсем хорошие вещи» [26].

В 1933 году мнение о творчестве Грина, в связи с предполагаемым изданием сборника его произведений, высказал ряд крупных советских художников слова. А. Фадеев и Ю. Либединский писали в издательство «Советская литература»: «Несомненно, что А. С. Грин является одним из оригинальнейших писателей... Многие книги его, отличающиеся совершенством формы и столь редким у нас авантюрным сюжетом, любимы молодежью... Они принесут немалую пользу» [27]. «Влияние Грина на сюжетную прозу неоспоримо» [28],— убеждал издательство Н. Огнев.

[24] М. Б. Храпченко. Октябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы.— Материалы юбилейной научной сессии «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература». М., ИМЛИ АН СССР, стр. 40—42.

[25] Архив А. М. Горького, ПГ-РЛ, 2, 12.

[26] Архив А. М. Горького, т. X. «М. Горький и советская печать», кн. 2. М., «Наука», 1965, стр. 32.

[27] ЦГАЛИ, ф. 127, оп. 1, ед. хр. 210, л. 2.

[28] Там же, л. 10.

Л. Сейфуллина полагала, что «таких писателей, как А. С. Грин, во всем мире не больше десятка»[29]. «Замечательным, единственным в этом роде,— и для нашей литературы в особенности,— писателем»[30] назвал Грина Л. Леонов, «писателем с мужественной настройкой»[31] — А. Малышкин. «А. Грин — один из любимейших писателей моей молодости. Он научил меня мужеству и радости жизни»[32],—утверждал Э. Багрицкий. А. Ю. Олеша давал Грину восторженную развернутую характеристику: «Грин для многих из современных наших писателей был школой во многих отношениях. Для меня лично Грин — один из любимейших мастеров — мастер удивительный, в своем роде единственный в русской литературе... Качество, высокое качество, поэзия, исключительная выдумка, вера в силу человеческих возможностей — вот свойства Грина»[33].

Это отношение к Грину, как эстафета, перешло к писателям следующего поколения: «Грин — один из немногих, кого следует иметь в походной аптечке против ожирения сердца и усталости. С ним можно ехать в Арктику и на целину и идти на свидание, он поэтичен, он мужествен» (Д. Гранин); «Если любовь к А. Грину сохраняется в зрелые годы, значит человек уберег свое сердце от постарения» (Ю. Нагибин); «Книги Грина не только не забыты — они и не могут подвергнуться забвению, ибо есть в них нечто вечно сияющее, вечно живое, необходимое чи-

[29] Там же, л. 9.
[30] Там же, л. 8.
[31] Там же.
[32] Там же, л. 10.
[33] Там же, л. 1 об.

тателю прежнему и новому, старому и молодому» (В. Панова) [34].

В оценке творчества Грина писатели оказались более проницательными, нежели критики-профессионалы. Вот как сообщала одна газета об энтузиазме, вызванном у современных читателей произведениями Грина: «Для молодежи послевоенного поколения это имя прозвучало, как название восхитительной и неведомой земли... И вслед за поклонением его строкам началось великое паломничество к местам, где провел остаток дней этот очень несчастливый человек, умевший приносить счастье другим» [35]. Нелишне задуматься, почему книги, рисующие вымышленные страны, вымышленных героев, конфликты, чрезвычайно далекие, казалось бы, от проблем, волнующих сейчас человечество, пользуются столь широкой известностью и воспринимаются как явления современной литературы.

В этой связи нам хочется указать на несколько немаловажных обстоятельств.

Грин поднимает в своих произведениях «вечные» проблемы. Его образам свойственны всеобщность и многозначность. Каждое время вкладывает в них собственный смысл, и это позволяет произведениям писателя не стариться.

Творчество Грина, несмотря на бесспорную необычность, следует в основных принципах славным традициям русской литературы, о которых Горький писал: «...русская литература... очень сильна своим демократизмом, своим страстным стремлением к решению задач социального бытия, проповедью чело-

[34] Цит. по «Литературной России», 16 августа 1963 года.

[35] «Московский комсомолец», 27 октября 1963 года.

вечности, песнями в честь свободы, глубоким интересом к жизни народа, целомудренным отношением к женщине, упорными поисками всеобщей, всеосвещающей правды»[36].

Гриновская концепция человека поразительно соответствует обостренному интересу наших современников к проблемам нравственного и эстетического идеала, проблемам, выдвинутым на первый план, как мы уже упоминали, определенными сдвигами в общественной жизни страны за последнее десятилетие. И здесь мы неизбежно приходим к понятию «романтики», являющейся одной из основных художественных категорий, к которым обратилась советская литература для выражения новых черт самой действительности.

«Жажда романтики стала такой чертой времени, на которую нельзя, невозможно не откликнуться»[37],— утверждает И. Дубровина. «Бог ты мой, как людям нужна романтика!»[38] — восклицает И. Эренбург. «Предсказываю необычайно пышное цветение романтики»[39],— пророчествует герой романа М. Анчарова «Теория невероятности».

Помимо уже упомянутого нами в первой главе подъема чувства личности, который, вызвав «цветение романтики», составил благоприятнейшую почву для посева гриновских идей и образов, были и другие причины роста популярности писателя.

36 М. Горький. О современности.— В кн.: М. Горький. Литературно-критические статьи. М., ГИХЛ, 1937, стр. 129.

37 И. Дубровина. Романтика.— «Вопросы литературы», 1964, № 11, стр. 4.

38 И. Эренбург. Люди, годы, жизнь.— «Новый мир», 1965, № 2, стр. 63.

39 «Юность», 1965, № 8, стр. 4.

Стремление к самостоятельному и независимому мышлению, обусловленное, с одной стороны, факторами идеологического порядка, а с другой — бурным развитием естественно-технических наук, имело следствием известную рационализацию жизни. «Скоро мы будем бояться сочетания слов «упала звезда», потому что в наш рациональный век точно известно — падают не звезды, а метеориты, куски железа»[40], — восклицает в романе В. Солоухина «Мать-мачеха» поэт Горынский. Однако в споре «физиков» с «лириками» не было победителей — как реакция на проповедь необходимости точных знаний и преимуществ алгебры перед гармонией возникла усиленная тяга к Прекрасной Неизвестности, обострилось внимание к проблемам духовным. Поэзия странствий, мужества, подвига приобрела невиданную силу звучания, и бесхитростная когановская «Бригантина» завоевала успех, ни в коей мере не соответствующий ее поэтическим достоинствам.

В одной из ленинградских школ десятиклассники писали сочинение на тему «Путешествие в 1980 год». Большинство работ было посвящено не перспективам научно-технического прогресса, а облику человека грядущего. В одном из сочинений говорилось: «Я не знаю, будут ли через двадцать лет дома из стекла, бетона или какого-нибудь ангария, будем ли мы ездить в автомашинах, летать в ракетах или на вертолетах. Меня интересуют люди... Сейчас развелось столько научно-фантастического хлама, столько статеек о безмятежном, «автоматическом» будущем. Жизнь в этих статьях и книгах сводится к тому, что человек «нажимает» кнопку и получает все, что хо-

[40] «Молодая гвардия», 1964, № 12, стр. 155—156.

чет. Ну, а каков этот человек...?» Грин рисует, с сегодняшней точки зрения, далекое прошлое, но показывает, каков должен быть человек будущего. В этом умении бросить на героя отблеск грядущего кроется великая притягательная сила его романтики.

В другом сочинении ставился не менее важный вопрос: «Говорят, что при коммунизме будут исполнимы все твои желания. Мне кажется, что надо иметь хоть какие-нибудь несбыточные желания. Или во всяком случае — трудновыполнимые... Я очень хочу, чтобы люди будущего не забывали о Мечте, без которой, честное слово, скучно жить...»[41] В очень сложном и очень далеком от прямолинейной досягаемости существе гриновской мечты — еще одна из разгадок популярности писателя.

В самом широком смысле слова романтика характерна для всей советской эпохи, эпохи революционного преобразования мира, и потому в ней — как в новом качестве самой действительности — романтизм обретает особую опору и смысл. Это не значит, однако, что на разных этапах развития нашего общества понятие романтики остается однородным. Именно диалектика его содержания объясняет нам, почему в 60-е годы творчество Грина воспринимается иначе, чем в 20-е. Очень резонно, на наш взгляд, интерпретирует этот вопрос автор одной из посвященных писателю статей последних лет: «Психологическая романтика Грина не получила должной оценки при его жизни по вполне понятным причинам... Гриновская романтика была неоперативной по отношению к стремительному бегу времени, хотя не остава-

[41] Ф. Вигдорова. У волшебства нет границ.— «Известия», 30 апреля 1962 года.

лась и безучастной к нему,— она брала идеи времени в их нравственном выражении, сводя их борьбу к извечным конфликтам благородства и подлости, правды и лжи, героизма и злодейства, добра и зла; общественный опыт человека в 20—30-х годах не нашел в ней непосредственного отображения... Но время вносит свои коррективы. Когда — в 20—30-е годы или сейчас, в 60-е,— более приемлем Грин как писатель, то есть, прежде всего, как воспитатель общественного человека?

Разумеется, сейчас. Творчество Грина больше соответствует духу эпохи 60-х годов. Поставлен вопрос о создании гармонически развивающегося человека... способного к бесконечному жизнетворчеству,— настало время и «тонкостей», ювелирной отделки морального облика нашего современника. В таком случае мы достаем из богатых хранилищ русской и мировой литературы сокровища знатоков человеческой души... Они нужны для обогащения внутреннего мира нашего современника, для возвышения его эмоциональной жизни» [42].

Грин близок нашему современнику тем общечеловеческим, гуманистическим содержанием своих фантазий и образов, которое было слишком внесоциально и потому неприемлемо для 20-х годов. Думается, что эта близость будет укрепляться и в дальнейшем, по мере все большего развития материальных и духовных основ нашего общества.

Еще К. Зелинский более трех десятилетий назад, предъявив Грину ряд очень серьезных и вполне вы-

[42] В. Харчев. Художественные принципы романтики А. С. Грина.— «Уч. зап.» (Горьковский гос. пед. ин-т), вып. 54, серия литературы, 1966, стр. 42.

ражавших требования времени обвинений, весьма дальновидно, хотя и неожиданно в контексте всей своей статьи заключал: «...дойдя таким образом дорогой утилитаризма до конца, мы тотчас начинаем ощущать, что утратили вместе с Грином нечто невесомое, но необходимое подобно воздуху... Разве, вступая в коммунизм, мы расстаемся навсегда со сказкой? И ни Андерсен, ни Гофман, ни Эдгар По, ни Коллинз, ни Гримм, ни Грин, ни все те, кто обладали драгоценным даром выдумки,— все мечтатели и сказочники,— уже не найдут места в нашей душе?» [43]

Думается, что предмет особого разговора могла бы представить созвучность произведений Грина настроениям литературы последних лет в постановке проблемы свободы и ответственности нравственного выбора, которая (разумеется, в самых разных аспектах у нас и на Западе) не случайно все больше привлекает сейчас внимание художников слова во всем мире.

В последние годы в спорах вокруг романтики зазвучали новые ноты. Появились резкие и справедливые возражения против романтики облегченной, дезориентирующей читателя неосуществимыми иллюзиями, книжными представлениями о действительности: «Надо вернуться к истокам, к чистому его корню, к самой сути высокого понятия «романтика». Я видел, как очень хорошие люди, поднятые и... окрыленные этой звонкой «романтикой из песенок», сталкивались с прозой жизни и очень быстро теряли свое приподнятое настроение. Причем не от малодушия теряли, а от

[43] Корнелий Зелинский. Грин.— «Красная новь», 1934, № 4, стр. 204.

несовпадения: они были подготовлены к совершенно другому...»; «Нужна романтика для взрослых... Нужна романтика с открытыми глазами, когда все видишь, как оно есть... и тебе трудно и больно, и ты все-таки идешь сознательно, потому что идти... необходимо» [44].

В 1940 году Вл. Лифшиц расправлялся с гриновской романтикой по принципу — «все это неправда»; поэт рассказывал, как читал умирающей женщине «Алые паруса» и как эта «странная повесть» ей не помогла:

Когда же из рук твоих выпала книга
И звякнули зубы о грани стакана,
Я бросился к морю!
В нем не было брига.
Была предрассветная дымка тумана [45].

Мы вовсе не хотим возражать против того мужественного и трезвого отношения к трудностям жизни, за которое ратует Зверев. В его позиции есть свой резон. Но очевидно, что принцип «видеть все, как оно есть», может быть приложим только к романтике реалистического метода. Обвинять на этом основании Грина — значит судить писателя по законам, которым он неподвластен [46].

[44] Илья Зверев. Романтика для взрослых.— «Юность», 1966, № 7, стр. 65—66.

[45] «Литературный современник», 1940, № 10—11, стр. 43.

[46] К сожалению, полемика с гриновской романтикой ведется не только «извне». Ничем иным, как попыткой взорвать Грина «изнутри», опираясь на его же сюжетную систему, нельзя назвать фильм «Бегущая по волнам» (режиссер-постановщик П. Любимов) — фильм, представляющий, надо думать, беспрецедентный в истории экранизаций случай, когда кинематографисты стремятся всеми силами опровергнуть самые важные и неприкосновенные

Совсем иного рода мысли пронизывают статью Кима Селихова «Против лжеромантики», уже прямо направленную в адрес Грина: «А. Грин искал счастья в неуловимых снах, в сказочных, неосуществимых мирах. Он мечтал, но не знал путей к этому счастью. Он верил в лучшую жизнь, но не знал, как за нее бороться. И герои его никогда не могли бы стать... буревестниками революции. Предел их мечты — личное счастье и благополучие. И если все же мы их любим, то любим за искренность и чистоту, понимая в то же время их инфантильность и слабость. Иные мечты теперь у нашего поколения... Общественная борьба, общественный труд на благо Родины, коллектива — вот наше личное счастье. Представление о таком счастье воспитал в нас не А. Грин, а революционная романтика нашего прошлого и не менее героического настоящего» [47].

В антиромантическом пафосе своем автор не нов. Узко-утилитарным подходом к художественной литературе, оцениваемой *исключительно* с точки зрения потребностей сегодняшней социальной практики, статья К. Селихова напоминает нам некоторые высказывания конца 20-х — начала 30-х годов, когда шли ожесточенные споры о романтике и романтизме: «Буржуазии нужен романтизм, потому что действительность заставляет ее, эту действительность, фальсифицировать; нам не нужен романтизм, потому что нам не для чего приукрашивать, нам не для чего выдумывать «идеальную правду»... Зачем нам создавать искусственных и неправдоподобных героев,

идеи художника, всячески декларируя при этом свою любовь к экранизируемому произведению.

[47] «Комсомольская жизнь», 1966, № 8, стр. 22.

зачем нам нужны символы? Наша действительность героична сама по себе» [48].

Ныне стало совершенно очевидно, что «романтизм» нужен не одной лишь буржуазии, что воспитательным и эстетическим значением может обладать не только образ «Буревестника» и что праздничное настроение, в высшей степени свойственное гриновским произведениям, не имеет ничего общего с восторженностью и инфантильностью, вызывающими законное возмущение Зверева и Селихова.

Один из персонажей романа А. Приставкина «Голубка» «загоняет единственные модельные ботиночки», чтобы добраться от Москвы до глухого таежного местечка в Сибири, где начато строительство крупнейшей гидроэлектростанции. Он расстается с благоустроенной жизнью во имя работы на сорокаградусных морозах и барачного быта, расстается сознательно, отнюдь не ожидая найти в Ярске романтическое Эльдорадо. А в рюкзаке у него «лежат книги Грина и Паустовского», хотя, по логике К. Селихова, они в данном случае противопоказаны.

Писателя-романтика в советской литературе всегда в той или иной мере подстерегает опасность оптимистического упрощения реальных сложностей жизни, ибо его внимание привлекают прежде всего позитивные ее стороны. Любопытный разговор, по существу касающийся этой темы, происходит между героями рассказа В. Лихоносова «И хорошо, и грустно»: «Вот видишь, ты возвышенная»,— говорит девушка своей подруге.— «А я пробовала читать Паустовского — не нравится. У него жизнь — как цветы...

[48] **В. Киршон.** Из выступления на втором пленуме Оргкомитета.— «Литературная газета», 11 апреля 1933 года.

Но пойми, в жизни все проще, и сложнее, и тяжелее»[49]. Пути гриновских героев менее всего усыпаны цветами. Чтобы отстоять право на романтическую позицию, они вынуждены преодолевать величайшее сопротивление среды. Своим творческим примером Грин учит советских писателей умению сохранять при изображении «простого, сложного и тяжелого» материала действительности строй самой высокой романтики.

А. Штейн в «Повести о том, как возникают сюжеты» сообщает, что незадолго до начала войны видел у одного из юнг, впоследствии героически защищавших Ленинград, томик Грина в руках: «Мальчики мечтали о гриновской яхте с алыми парусами, об океанских просторах, об экваторе и тропиках. Военная судьба решила по-другому. И вот они завоевывают песчаный железнодорожный карьер... на Неве»[50]. Любопытны здесь не только казусы судьбы. У А. Штейна суровая действительность войны противопоставляется гриновской романтике, в то время как между тем и другим есть определенная связь.

Воспитывая волю, характер, твердые представления о долге и чести, Грин подготавливает в человеке качества, без которых невозможен и подвиг, измеряемый самой высокой нормой человеческого поведения в исключительных обстоятельствах.

Не случайно инженер А. Верхман из Киева написал в книге отзывов посетителей домика Грина в Старом Крыму: «С человеком, истинно любящим и понимающим Грина, я могу остаться в тайге, не боясь за последний кусок хлеба... в пустыне — с по-

[49] «Новый мир», 1964, № 9, стр. 51.
[50] «Знамя», 1964, № 6, стр. 153.

следней кружкой воды... пусть ранят меня в бою, но если рядом такой человек, я буду спокоен — он не оставит». Подобный поворот «темы Грина» на новом этапе жизни советского общества, сложная и многообразная включенность творчества писателя в процессы развития социалистического искусства, разумеется, недоступны пониманию буржуазной советологии, подходящей к своему предмету главным образом с точки зрения того материала, который может быть извлечен отсюда для идеологической диверсии. В этом отношении весьма показательна концепция «специалиста» по советской литературе, достаточно известного, чтобы не нуждаться в особой аттестации,— Марка Слонима. В его книге, претендующей на исследование всей истории советской русской литературы, советским романтикам посвящена отдельная глава.

Обособив в некое единое направление Грина, Паустовского, Багрицкого и Тихонова, М. Слоним занимает в отношении этих писателей доброжелательную позицию, объясняющуюся лишь одной нехитрой причиной: романтики представляются ему противостоящими социалистическому реализму в целом. С этой точки зрения наибольшее одобрение М. Слонима заслуживает Грин, который, по его словам, настолько погрузился в свой воображаемый мир, что, казалось бы, полностью игнорировал революцию, гражданскую войну и индустриализацию, а наименьшее — Н. Тихонов (вот здесь-то автор и выдает себя с головой!), якобы совершивший «эволюцию от романтизма к псевдореалистической пропаганде» [51].

[51] Marc Slonim. Soviet Russien Literature. Writers and Problems. New Iork, 1964, p. 128.

Всей своей работой мы, по существу, стремились опровергнуть подобный взгляд на послеоктябрьский «романтизм», показывая — в самых разных аспектах — почему даже такой абстрактный и внесоциальный вариант его, как творчество Грина, органически примыкает к социалистическому искусству и становится неотъемлемой частью духовной жизни советского общества.

Лучшие герои книг Грина руководствуются теми нормами отношений, которые и должны стать повсеместными в будущем. Хотя в произведениях писателя нет «изображения социалистического человека», «общий гуманистический пафос, характерный для Грина, участвует, в конечном счете, в развитии того социалистического гуманизма, который присущ в целом советскому искусству» [52].

В настоящее время, несмотря на известную схематичность подобного подразделения, мы имеем все основания свидетельствовать, что слабые стороны гриновского романтизма словно бы отодвинуты эпохой на задний план, а на авансцену выступили созвучные нам свойства его романтики. Вместе с тем не следует забывать, что художественный мир, созданный Грином, используя слова А. Горнфельда об искусстве вообще, представляет «целокупную систему» [53], в рамках которой, при всей ее особости и всех ее «нелепостях», писатель обрел неповторимую индивидуальность и сумел сказать о человеке прекрасные слова, до сих пор сохранившие свежесть и силу.

[52] Л. Тимофеев. Советская литература. Метод. Стиль. Поэтика. М., «Советский писатель», 1964, стр. 68.

[53] А. Г. Горнфельд. Пути творчества. Пг., «Колос», 1922, стр. 107.

Оглавление

Вадим Евгеньевич ***Ковский***

Романтический мир Александра Грина

Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР

Редактор издательства *В. Б. Гусынина*. Художник *Т. П. Поленова*.
Технический редактор *Т. И. Анурова*

Сдано в набор 21/X 1968 г. Подписано к печати 19/II 1969 г.
Формат 70×108 1/32. Бумага № 2. Усл. печ. л. 12,95. Уч.-изд. л. 11,1
Тираж 17 500 экз. Тип. зак. 1286. А-06013. *Цена 80 коп.*

Издательство «Наука». Москва К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука»
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

80 к



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»